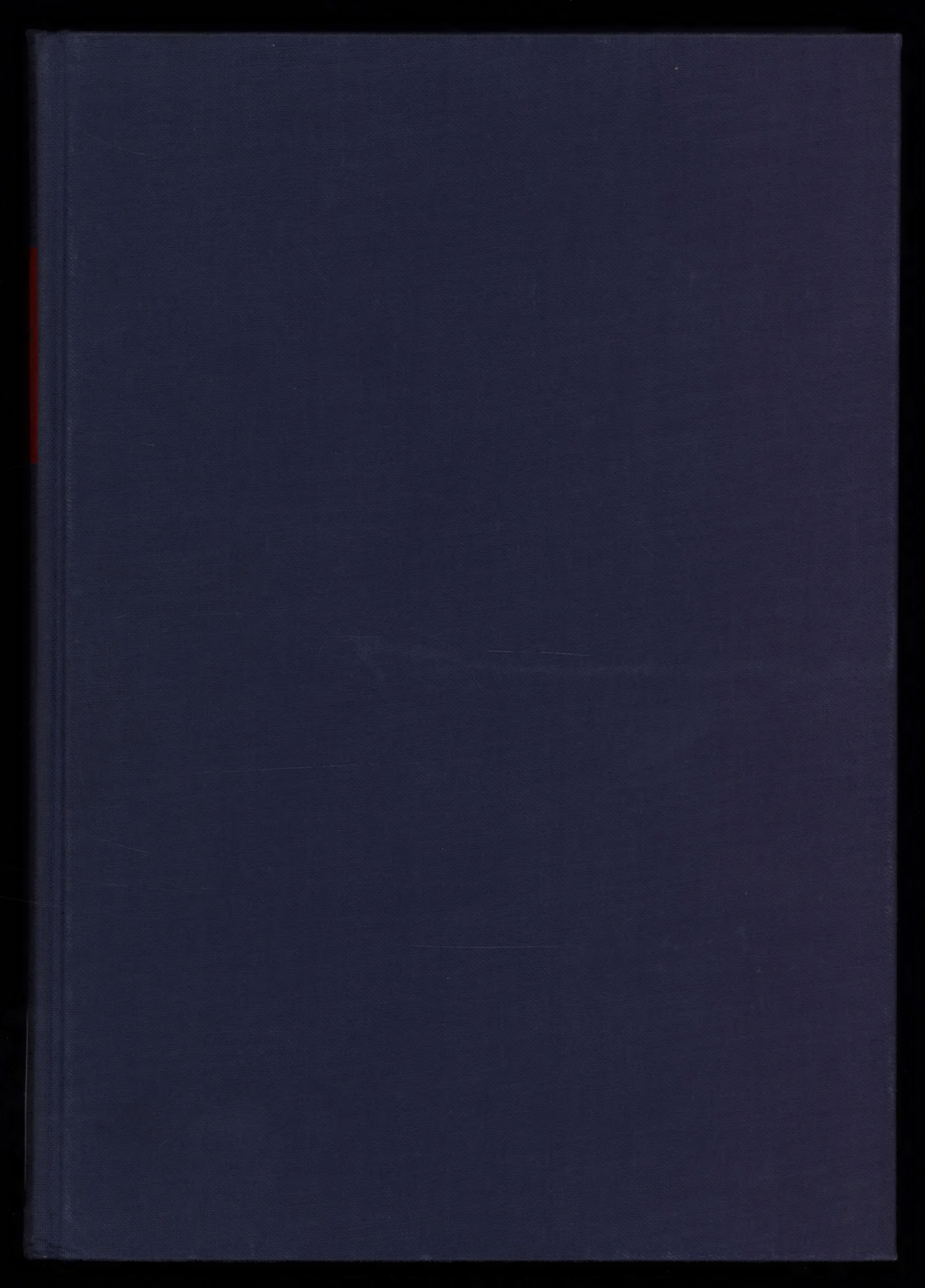
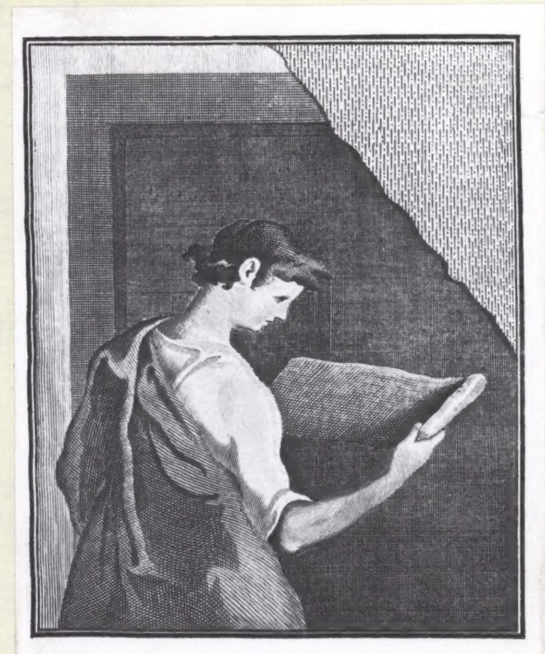




# REPERTORIUM

FÜR

# KUNSTWISSENSCHAFT.

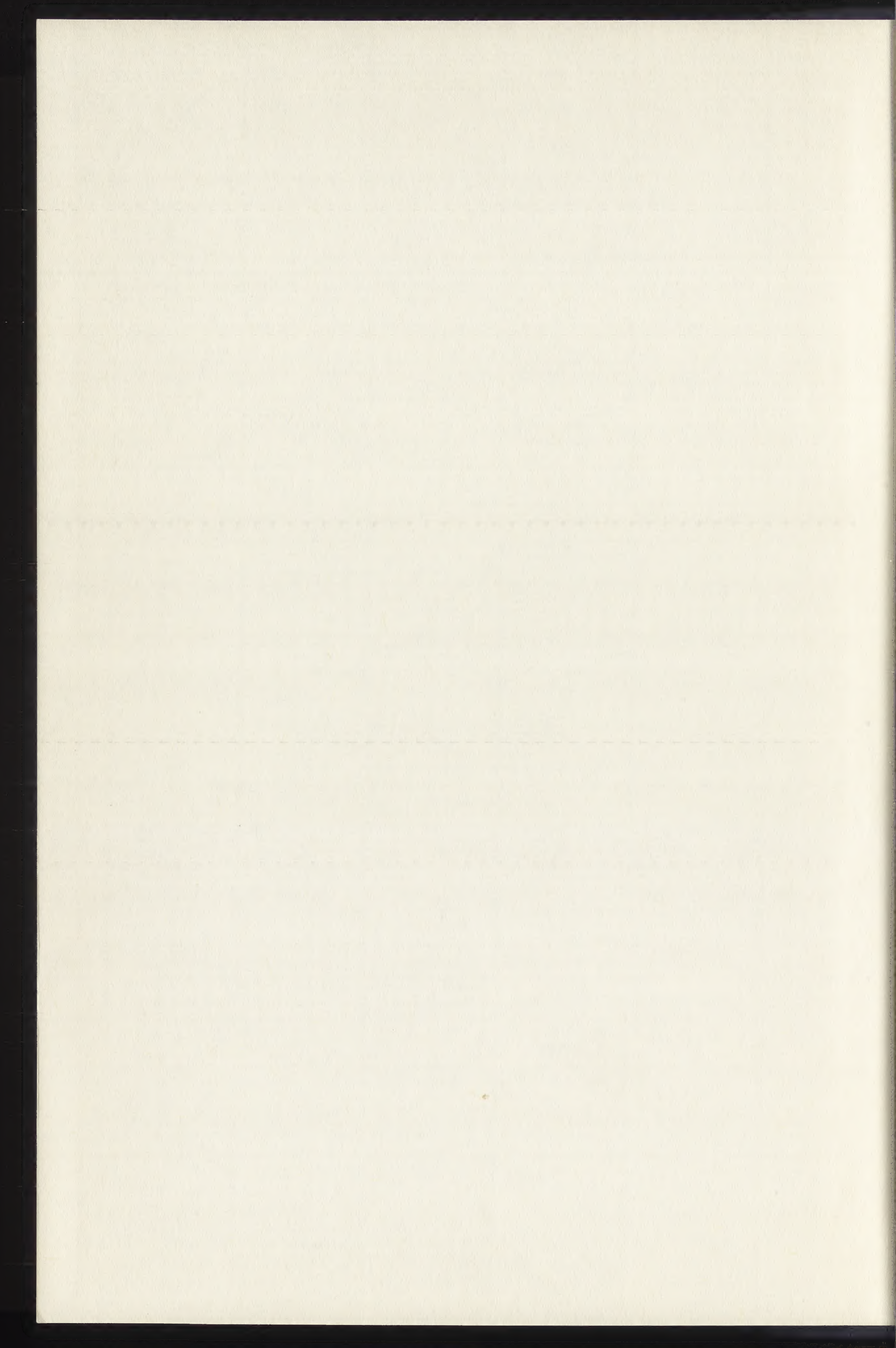
REDIGIRT

VON

FRANZ SCHESTAG,

STUTTGART
VERLAG VON W. SPEMANN.
WIEN, GEROLD & Co.

FOTOMECHANISCHER NACHDRUCK
WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN



# REPERTORIUM

FÜR

# KUNSTWISSENSCHAFT.

---

REDIGIRT

VON

FRANZ SCHESTAG,
CUSTOS DER K. K. KUPFERSTICH-SAMMLUNG IN WIEN.

---

I. Band.

---

STUTTGART.
VERLAG VON W. SPEMANN.
WIEN, GEROLD & Co.
1876.

PHOTOMECHANISCHER NACHDRUCK
WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN 1968

Archiv-Nr. 3848680

Printed in the Netherlands

# Vorwort.

Das vorliegende Unternehmen ist eine Frucht des vom 1. bis 4. August* 1873 in Wien abgehaltenen ersten kunstwissenschaftlichen Congresses, auf welchem die Nothwendigkeit einer periodischen Publication allgemein anerkannt wurde, welche den Zweck hat, die seit dem Eingehen des Naumann-Weigel'schen Archivs für die zeichnenden Künste und der A. v. Zahn'schen Jahrbücher für Kunstwissenschaft in der Kunstliteratur bestehende Lücke auszufüllen.

Das K. K. Oesterr. Ministerium für Cultus und Unterricht, durchdrungen von der Ueberzeugung, durch die Förderung eines solchen Organes den kunstwissenschaftlichen Studien einen wesentlichen Dienst zu leisten, gewährte in bereitwilligster Weise eine namhafte jährliche Subvention, um das Inslebentreten desselben zu ermöglichen. Ebenso bewilligte das Kgl. Preussische Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten eine beträchtliche Beihilfe, und so ist nun das Unternehmen von materieller Seite auf die Dauer gesichert. Die Redaction wird auf das redlichste bemüht sein, nach jeder Seite hin strengste Objectivität zu wahren und das vom kunstwissenschaftlichen Congresse gebilligte Programm nach und nach zu verwirklichen. Mit diesem Versprechen übergeben wir den vorliegenden Band den Händen der Leser mit der Bitte, etwaige Mängel nachsichtig beurtheilen zu wollen.

*F. S.*

[illegible]

Die [illegible]
4. August [illegible]
Kongresses [illegible]
sation allgemein [illegible]
Ergebnisse des [illegible]
Kunde und [illegible]
in der Zeitgeschichte [illegible]

Das [illegible]
drängen von der [illegible]
Organe der [illegible]
zu leisten, [illegible]
Schwerpunkt, [illegible]
beachtete [illegible]
und [illegible]
nur das [illegible]
Die Redaktion [illegible]
bis [illegible]
liches [illegible]
Mit diesem [illegible]
Händen der Leser [illegible]
zu stellen.

# Inhalt.

## Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen, Museen etc.



## Literaturberichte.



# Zur Geschichte der holländischen Schützen- und Regentenbilder.

Von **W. Lübke.**

## I.

Die Malerei des Mittelalters, fast ausnahmslos kirchlich wie sie ist, kennt das profane Individuum nicht. Bei ihr ist Alles typisch, und selbst wo sie einmal ein Bildniss wagen muss, gewinnt dies ihr unter den Händen unwillkürlich einen conventionell idealisirenden Zuschnitt. Selbst die Plastik, trotz der häufig von ihr verlangten Grabfiguren, erliegt diesem Bann, innerhalb dessen sich Jahrhunderte lang wie in einem Zauberkreis die Gesammtkunst des Mittelalters bewegte. Wenn man in St. Denis die im 13. Jahrhundert massenhaft zu Stande gekommenen Statuen der französischen Könige betrachtet, so erkennt man, wie wenig damals die Kunst sich zur Portraitauffassung zu erheben vermochte. Sie konnte nicht, weil sie nicht wollte; sie wollte nicht, weil sie nicht konnte. Die Natur war ihr verhüllt, sie sah dieselbe nur durch einen dichten Schleier.

Als die grosse Bewegung der Renaissance, welche die neue Zeit bahnbrechend einleitet, diesen Schleier zerrissen hatte, stieg plötzlich im Leben wie in der Kunst mächtig der Werth des Individuums. Der Einzelne, aus den Fesseln verjährter Anschauungen befreit, tritt mit gebieterischer Macht gestaltend ins Leben und wird nun sofort der Kunst ein Gegenstand höchsten Interesses. Wenn auch der kirchliche Stoffkreis noch über ein Jahrhundert hindurch die Kunst zu beherrschen vermag — erfüllen kann er sie nicht mehr. Die Natur und der einzelne Mensch nehmen das Auge des Künstlers gefangen; fortan ist es ihm eine Herzenssache, die charakteristische Erscheinung des individuellen Lebens mit aller Bestimmtheit anzustreben. So kommt es, dass ein Domenico Ghirlandajo, Benozzo Gozzoli, Pietro Perugino und alle

die anderen Grossen des 15. Jahrhunderts, wo es irgend angeht, in ihre biblischen oder legendarischen Bilder die Zeitgenossen in dichten Schaaren zu Zeugen der heiligen Handlung aufnehmen. Es sind Gruppen, die wie der Chor der antiken Tragödie die Handlung theilnehmend begleiten, bisweilen sogar mit der Wucht ihrer Bedeutung das Interesse am Gegenstande selbst fast ersticken und die Aufmerksamkeit vom eigentlichen Vorgange ablenken.

Eine andere, vielleicht mehr berechtigte, aber meist minder künstlerische Art, das Bildniss in die kirchliche Malerei einzuführen, ist, wo die Stifter einer Altartafel sich mit ihrer Familie anbetend vor dem Heiland oder verehrend vor der Madonna darstellen lassen. Die kinderreichen Familien der Augsburger, Ulmer, Nürnberger Patrizier finden wir, solchergestalt unter den Schutz der Himmlischen gestellt, oft in Votivgemälden angebracht. Holbein's berühmtestes Werk, die Meyer'sche Madonna, ist das Prachtstück dieser Gattung.

Es ward nun die Aufgabe des protestantisch gewordenen Nordens, diese mehr oder minder lose Verbindung des Profanen und Kirchlichen zu trennen und zu einer wirklichen Profanmalerei fortzuschreiten, in welcher ausschliesslich die Darstellung des Individuums zur Geltung kommt. Wie man aber vom Mittelalter her Zunftverbände, genossenschaftliche und gesellige Vereinigungen aller Art gewohnt war, so gewann die Kunst alsbald die Aufgabe, solche Collectiverscheinungen im Bilde zu fixiren. Wir finden diese Richtung bemerkenswerther Weise in den beiden staatlichen Gemeinwesen republikanischer und protestantischer Ordnung, welche die germanische Welt hervorgebracht: in der Schweiz und in Holland. In der Schweiz, eigenthümlich genug, ist es die dort mit Begeisterung cultivirte Glasmalerei, welche die meisten Spuren dieser Art bewahrt hat. Noch zu Anfang des 17. Jahrhunderts werden gemalte Scheiben in die Zunftstuben gestiftet, auf welchen man die Zunftgenossen beim fröhlichen Schmaus vereinigt sieht [1]).

Ungleich bedeutsamere Gestalt gewannen diese Darstellungen in Holland. Sie bildeten dort recht eigentlich den Mittelpunkt für die grossartige, durchaus selbständige Entfaltung der Malerei, ja seit dem Wegfall der gesammten kirchlichen Kunst, welche der calvinistischen Lehre des Landes ein heidnischer Gräuel war, wurden sie die eigentliche monumentale Malerei der Holländer. Und dies um so entschiedener, als die alten niederländischen Künstler in ihrer ästhetischen Kerngesundheit nichts von der Sehnsucht nach der sogenannten Geschichtsmalerei kannten, welche unserer Zeit so viele unnütze Schmerzen ver-

---

[1]) Zahn's Jahrb. f. Kunstw., I, S. 31.

ursächt. Mir ist nur ein Bild aus jener Schule bekannt, welches ein grosses historisches Ereigniss zu verherrlichen sucht: die merkwürdige geniale Skizze Rembrandt's vom Jahre 1648, jetzt im Museum zu Rotterdam, welche die Einigung der verbündeten Provinzen (»de eendracht van het land«) schildert. Bezeichnend genug ist auf diesem kühn hingeworfenen Bilde ein emblematisches Allegorisiren der Grundzug; also selbst hier keine Spur von realistischer Historienmalerei.[2]) Auch bei den oft wiederholten Darstellungen von Seeschlachten liegt der Accent weit weniger auf dem Historischen, als auf der künstlerischen Schilderung des Elementaren in Luft, Licht und Wasser. An Stelle der Historie treten nun die »Schützen- und Regentenstücke« (schuttersen regenten-stukken)[3]), mit welchen die Säle der Rathhäuser, der milden Stiftungen und der Schützenhäuser (doelen) sich füllen. Die mannhafte Tüchtigkeit, die gesunde Lebenslust des kernigen Bürgerthums wird in diesen Werken sich selbst Gegenstand der Verherrlichung; die Verherrlichung besteht aber nicht in einem Hineinziehen von allerlei »höheren« Tendenzen politischer oder sonstiger Art, sondern lediglich in der unvergleichlichen Schlichtheit und Gediegenheit, mit welcher die Malerei hier das Leben auffasst und vom durchaus realistischen Standpunkt aus zu künstlerischer Unsterblichkeit erhebt. Nirgends ein äusserliches Gebahren, nirgends auch nur der leiseste Anflug von bewusster, etwa bühnenmässiger Schaustellung, wie sie in unserer heutigen Kunst gar zu leicht bei verwandten Aufgaben sich einschleicht. Aber in die realistische Nüchternheit wird schliesslich durch die Kunst grosser Meister eine Poesie der Farbe, des Lichtes, des Tones eingeführt, welche der ganzen Gattung die Weihe höchster Kunstvollendung verleiht.

Wenn Vosmaer in seiner werthvollen Arbeit über die Vorläufer Rembrandt's die frühesten Schützenbilder in die Zeit um 1560—80 zu setzen scheint,[4]) so bezieht er sich dabei offenbar auf die Werke von bereits stark entwickeltem Kunstgepräge, da er ohne Zweifel die viel

---

[2]) Notice des tableaux du Musée Boymans (1872) Nr. 181. Links im Bilde ein ruhender Löwe, von zwei Ketten gefesselt, davon die eine in eine Mauer festgeschmiedet ist, auf welcher man das Wappen von Amsterdam sieht, mit der Devise: Soli Deo Gloria, während die andere Kette am Thron der Gerechtigkeit befestigt ist. Den Löwen umgeben die Wappen der vereinigten Provinzen. Im Vorder- und Mittelgrund Krieger zu Ross und zu Fuss, welche sich zum Unabhängigkeitskampfe vorbereiten; im Hintergrunde tobt die Schlacht, und der Feind beginnt zu fliehen.

[3]) Regentenstücke nennt man bekanntlich in Holland die Bilder, auf welchen die Vorsteher (Regenten) der im Lande so zahlreichen Wohlthätigkeitsanstalten, Kranken-, Armen- und Waisenhäuser u. dgl. dargestellt sind.

[4]) C. Vosmaer, Rembrandt Harmens van Rijn, ses précurseurs etc. (la Haye 1863) I, 79.

älteren Stücke dieser Gattung, welche das Land noch jetzt besitzt, recht gut kennt. Von 1530 an lassen sie sich in grosser Anzahl durch das ganze 16. Jahrhundert verfolgen. Zuerst sind es ziemlich kunstlose Zusammenstellungen von Bildnissen nach dem Leben. Ist die Anzahl der Abzukonterfeienden zu gross für eine Reihe, so werden sie in mehreren Reihen über einander vorgeführt, so dass Kopf an Kopf sich drängt, und die oberen Gesichter durch die Lücken zwischen und über den unteren sichtbar werden. Den übrigen Körper, bei den frühesten immer nur im Brustbild, zeigt dann natürlicher Weise nur die vordere Reihe. Es ist noch dieselbe naive mittelalterliche Anordnung, welche wir z. B. bei figurenreichen Darstellungen des Paradieses (ich will nur an das Bild Orcagna's in S. Maria Novella zu Florenz erinnern) so oft bemerken. Von Composition noch keine Spur; alles nur kindliche Juxtaposition. In solcher Art verfuhr sogar noch der grosse Holbein, als er am Ende seines Lebens (um 1542) für Barbers Hall in London jenes Bild der Barbier- und Chirurgenzunft zu malen hatte. So monoton wie die Anordnung ist nun in jenen Bildern auch die malerische Behandlung. Von individueller Carnation keine Rede; alle Köpfe sind wie in dieselbe gleichmässige braune, etwas zähe Sauce getaucht.

Aber mit diesen einfachen Bildern konnte man sich nicht lange begnügen. Man strebte bald nach grösserer Lebendigkeit des Ausdruckes, grösserer Freiheit der Anordnung, grösserer Mannichfaltigkeit in der Charakteristik und der malerischen Darstellung des Individuellen. In diesem zweiten Stadium, welches etwa um 1570 beginnen mag, scheinen starke Einflüsse der Schule von Brabant auf die holländische stattgefunden zu haben. Namentlich gilt dies von der coloristischen Behandlung. Der frühere monotone lederfarbene Ton des Fleisches weicht einer blühenderen, frischeren Behandlung, die der Carnation jedes einzelnen Kopfes ihre besonderen Lokaltöne abzulauschen sucht. Aus der Monochromie wird jetzt Polychromie, selbst auf die nicht immer ganz vermiedene Gefahr hin, die einheitliche Haltung des Ganzen, die ruhige Grundstimmung einzubüssen und gelegentlich etwas bunt zu werden.

In dieser coloristischen Wendung ist, wie ich glaube, der Einfluss der brabantischen Schule zu erkennen. Bisher hat man demselben für die Entwicklung der holländischen Malerei vielleicht nicht genug Rechnung getragen und den italienischen Einwirkungen zu viel, den flandrischen zu wenig zugemuthet. Selbst Vosmaer scheint mir darin nicht durchgreifend genug vorgegangen zu sein, obwohl er an manchen Stellen seines Buches allerdings darauf hindeutet. Es müssen aber bereits vor dem Auftreten von Rubens manche derartige Einflüsse sich

geltend gemacht haben, und wer die Zeitverhältnisse erwägt, wird diese Thatsache erklärlich finden. Schon im 15. Jahrhundert waren es die südlichen Provinzen der Niederlande, welche durch die Brüder van Eyck der Entwickelung der Malerei mächtig Bahn brachen und der flandrischen Schule den Vorrang im ganzen germanischen Norden verschafften. Wir wissen ja, wie viele Holländer bei ihnen lernten und die gewonnene Kunst dann in ihre Heimath verpflanzten. Als aber nachher im 16. Jahrhundert jene gewaltigen Kämpfe begannen, welche schliesslich den nördlichen Provinzen die Losreissung vom spanischen Joch, die politische und religiöse Freiheit bringen sollten, vermochte die Kunst in diesen das ganze Leben erschütternden Krisen nicht in gleicher Weise fortzuschreiten, wie in Brabant, wo nach heftigen Zuckungen der Aufstand blutig niedergeschlagen, Frieden und die alte politische Ordnung hergestellt wurde, und die neubelebte katholische Kirche, getragen von der Gunst eines bigotten Fürstenthumes, der Kunst in vollem Masse ihre Gunst zuwandte. So kam abermals die Malerei der südlichen Provinzen zu einer rascheren Blüthe, die dann auf die etwas zurückgehaltene Entwicklung der holländischen Schule einwirkte. Diesen Prozess im Einzelnen genauer zu verfolgen und nachzuweisen bleibt immerhin eine dankbare Aufgabe für die auf dem Felde der holländischen Kunst noch ziemlich junge Spezialforschung; im Ganzen und Grossen aber lässt sich die Thatsache nicht verkennen.

Mit diesem malerischen Fortschritt ging bei den hier zu besprechenden Werken auch die compositionelle Ausbildung Hand in Hand. Das steife Aneinanderreihen gleichartig gewendeter, wie auf Kommando nach derselben Seite blickender Köpfe macht freierer Bewegung Platz. Man strebt nach künstlerischer Gruppenbildung, indem man die monotonen Reihen in rhythmisch gegliederte Einzelgruppen auflöst. Man wagt schon statt des Brustbildes das Kniestück, ja selbst die ganze lebensgrosse Figur zu geben, und damit tritt eine noch stärkere Nöthigung ein, diese Gestalten nun auch in Aktion zu setzen. In das passive Zustandsbild wird ein Tropfen dramatischen Blutes eingeführt; man stellt die Genossenschaft beim Mahle dar, dessen Freuden im germanischen Volksleben eine so grosse Rolle spielen. Anfangs geht es noch etwas steif und gemessen dabei zu; allmählich wird mit der Anordnung auch der Ausdruck freier, und das heitere, derbe Leben jener Zeit kommt zu seiner frischesten Entfaltung.

Inzwischen hat sich in der Geschichte des Landes der entscheidende Umschwung vollzogen. Seit der Unabhängigkeitserklärung (1581) wurde in einer Reihe siegreicher Kämpfe der Landesfeind auf allen Punkten zurückgeworfen, so dass der zwölfjährige Waffenstillstand

(1609—21) die vereinigten Provinzen in ihrer Freiheit gesichert sah. In der kampfdurchtobten Zeit war jenes Geschlecht kraftvoller, wettergehärteter Männer herangewachsen, welches uns die Maler nunmehr in seiner vollen däftigen Erscheinung vorführen. Wie das Land der Hort und die Zuflucht der um ihres protestantischen Glaubens willen Verfolgten wurde, floss ein unglaublicher Reichthum an Kapital, Arbeitskraft, Unternehmungsgeist hier zusammen. Jetzt erst beginnt der glänzende materielle Aufschwung der holländischen Städte, Amsterdam an der Spitze. Der Ueberschuss der Volkskraft strebt in die Ferne; überseeische Colonien werden gegründet, die ostindische Compagnie (seit 1602) erobert in Asien ausgedehnte Länderstrecken; Holland wird die erste Handels- und Seemacht, und seine Seehelden Tromp und Ruyter (dieser in Rembrandt's Geburtsjahr geboren) machen die holländische Flotte in allen Meeren gefürchtet. Zu dem materiellen Aufschwung gesellt sich eine universelle Blüthe des geistigen Lebens. In jeder Wissenschaft erstehen bedeutende Männer; die Philosophie wird durch Descartes, später durch Spinoza, die klassische Philologie durch Scaliger, Meursius, Vossius, Heinsius, Grotius, Gronovius zu höchstem Glanze erhoben; in Mathematik, Physik, Chemie, in der Anatomie und den gesammten Naturwissenschaften erheben sich hervorragende Gelehrte; wichtige Erfindungen, wie das Fernrohr, das Mikroskop, das Thermometer begleiten den Fortschritt der Forscher. Endlich gewinnt, unter dem begeisternden Antrieb patriotischer Gesinnung, der niederländische Volksdialekt seine Ausbildung zur Schriftsprache; Coornhert und Marnix beginnen noch im 16. Jahrhundert die Reihe ausgezeichneter Dichter und Schriftsteller; Hooft, Vondel, Huyghens und Cats führen die holländische Dichtung zu ihrem Höhenpunkte. Das Kraftgefühl einer grossen Zeit, die Begeisterung der Freiheitskämpfe beseelt die Werke dieser goldenen Epoche; Geschichtsschreiber wie Hooft und Ubbo Emmius, der Friese, geben dem nationalen Geiste in ihren Darstellungen lebendigen Ausdruck, und die Gesellschaft der »Rederykerkamer in liefde bloeyende« wird zum fördernden Mittelpunkt dieser literarischen Bestrebungen.

Man braucht nur im Fluge alle diese Verhältnisse zu berühren, nur andeutend diese edle Reihe stolzer Namen sich zu vergegenwärtigen, um die Vorstellung zu wecken, was aus der schon bis dahin rastlos vorstrebenden Malerei sich unter dem gewaltigen Hauch eines so erregten nationalen Lebens, einer so vielseitigen Geistesströmung entwickeln musste. In der That, bald nach dem Beginn des 17. Jahrhunderts schickt sie sich an, zu höchster Vollendung aufzusteigen. Der flandrische Einfluss hatte ihr eine reichere Palette, eine blühendere

coloristische Stimmung zugeführt. Zunächst hält sie diese grössere Mannichfaltigkeit der Töne fest und sucht nur, unter stets feinerer Ausbildung des Helldunkels, die volle Polychromie zu ruhiger Gesammthaltung abzustimmen. Den glanzvollsten Erfolg dieser Richtung zeigen uns die frühesten unter den Schützenbildern des grossen Haarlemer Meisters; aber sie bilden in der Entwicklung von Frans Hals und somit auch in dem der gesammten holländischen Malerei nur ein Durchgangsstadium. Andere bleiben weit länger der Vorliebe für die reiche Zusammenstellung festlich heitrer Farbentöne treu; so noch B. van der Helst in dem berühmten Hauptwerk seines Lebens.

Auf gleicher Stufe mit dieser coloristischen Bewegung steht die Tendenz, auch compositionell die letzten Consequenzen zu ziehen, den leisen Nachhall der alten Gebundenheit verklingen zu lassen. Wenn derselbe bisweilen in der Anordnung selbst bei den grössten Meistern uns hie und da noch fühlbar wird, so ist doch im Ganzen die zwangloseste Freiheit in der räumlichen Gruppirung jetzt ein Hauptaugenmerk. Wir sehen die Schützen entweder beim Ausmarsch wie in Rembrandt's berühmter Nachtwache, oder in freier Versammlung unter den Laubkronen ihres Schützengartens, wie mehrmals bei Frans Hals, oder beim fröhlichen Gelage, wie so oft und namentlich in dem erwähnten Hauptwerke van der Helst's. Die meisterliche Freiheit, mit welcher eine grosse Anzahl von Gestalten in voller Figur zusammengebracht und in Aktion gesetzt ist, die volle Unbefangenheit, Absichtslosigkeit, Naivetät, die dabei herrscht, erhebt diese Werke zu Kapitalschöpfungen ersten Ranges im weiten Bereiche der Malerei. Und wie weit eine im Grunde durchaus realistische Kunst durch besondere Auffassung der blossen Wirklichkeit, durch geniale Freiheit der Anordnung, durch coloristischen Reiz, vor Allem aber durch den Zauber des Lichtes sich bis zu wahrhaft poetischer Wirkung erheben kann, das zeigt wiederum Rembrandt's Nachtwache.

Und doch gibt es darüber hinaus noch einen Schritt, der gethan werden konnte, und den die niederländische Kunst gewagt hat. Es sind die beiden Grössten, die ihn fast gleichzeitig ausgeführt haben: Hals und Rembrandt. Ein Schritt, den niemals die Jugend in ihrer ungebrochenen Lebens- und Farbenfreude, den immer erst das ernstere Alter findet. Das Abthun nämlich jener bestechenden Farbenpracht, das Zurückführen all der im fröhlichen Lichte des Tages glänzenden coloristischen Lust zu schlichter, entsagungsvoller Einfachheit: mit einem Worte der Uebergang, wenn man das Wort gestatten will, von Polychromie zur Monochromie. Solche Werke muthen uns an, wie die Resignation des ernsten, in des Lebens Schule schwer geprüften Mannes.

Noch ist er kräftig genug, um die Welt der Erscheinungen scharf und sicher zu erfassen, ja mit wuchtigerer Gewalt sie zu schildern als je zuvor. Aber die bunte Fülle des Lebens, die ihn in jüngeren Tagen fesselte und mit deren farbenfrischer Darstellung er uns entzückte, sie hat für ihn den Reiz verloren. Mit dem Salomonischen »Alles ist eitel« wendet er sich von dem heitern Tand hinweg zu einer fast ascetischen, puritanisch ernsten, selbst düsteren Auffassung. Zu Hülfe kommt dieser Richtung das Schwarz der damaligen Männertracht, aus welchem nur das Weiss des breiten Kragens hervorleuchtet, dies wieder als Einfassung des Kopfes, dessen derbe, oft unschöne, aber stets charaktervolle Züge in einem klaren, goldig glühenden Tone vor uns hintreten. Oft scheint aus diesem unendlich einfachen, aber warmen und intensiven Fleischton es wie von innerlich mühsam verhaltener Leidenschaft hervorzuleuchten. Das tiefe Schwarz der Gewänder lässt diese Carnation noch dominirender erscheinen.

Mit solcher äussersten Vereinfachung der Farbenscala geht eine nicht minder grosse Reduction in der darstellenden Technik Hand in Hand. Der früher bei aller Freiheit doch sorgfältig detaillirende Pinsel fegt jetzt, von einer verwegenen Meisterfaust geführt, wie ein Sturm über die Leinwand und schleudert in unglaublich pastosem Auftrag mit wenigen breiten Würfen Etwas hin, das in der Nähe betrachtet wie ein Schneegestöber von wilden Klecksen aussieht, in der richtigen Entfernung aber das Antlitz mit seinen charakteristischen Zügen voll unnachahmlicher Lebensgewalt uns enthüllt. Die Kunst ist hier auf dem Punkte angelangt, wo sie ohne Umschweif, mit souveräner Verachtung jedes nebensächlichen Details, direkt aufs Wesen der Sache losgeht, dieses dann aber mit ungeheurer Wucht ins Herz trifft. Ein unglaublicher Reiz höchster malerischer Vollendung, die stimmungsvolle Kraft einheitlichen Tones, die Poesie des vollendeten Helldunkels liegt mit magischer Anziehung auf diesen grandiosen Schöpfungen.

Meistens sind die Werke dieser Kategorie mässigen Umfanges, und in der Regel schildern sie uns die Vorsteher der Gilde, oder auch die »Regenten« einer Wohlthätigkeitsanstalt, in ernster Berathung. Es ist uns vor diesen Bildern, als sei die Zeit selbst anders geworden. Die tapferen Männer, die ehedem auf den Schützenstücken sich uns in frischer Jugendkraft, als Helden thatkräftigen Handelns und Geniessens zeigten, sie sind älter und ernster geworden. Sie versammeln sich jetzt, schon etwas gebeugt von der Last mehr der Erfahrung als der Jahre, nicht mehr zum fröhlichen Auszug, zu heiterem Gelage, sondern zu stillem Rathschlagen. Dazu stimmt dann auch das ehrbare Schwarz der Gewänder, der ernste Ton des Ganzen. Aber in den Köpfen blitzt

oft Etwas auf, das uns daran gemahnt, dass wir in dieser Wandlung vielleicht einen künstlerischen Rückschlag jener heftigen politischen und religiösen Parteikämpfe zu erkennen haben, welche schon in der Blüthezeit seiner Macht das Land zerrissen und dem starren calvinistischen Geist auf lange den Sieg über die milderen Auffassungen verschafften.

## II.

Wenn ich nun versuche, diese in kurzen Zügen skizzirte Entwickelungsgeschichte im Einzelnen mit Beispielen zu belegen, so weiss ich sehr wohl, dass ich damit nichts Erschöpfendes zu bieten vermag. Aber vielleicht wird meine Arbeit zu weiteren Spezialstudien anregen, die um so erwünschter sind, je mehr für die Geschichte der holländischen Malerei noch zu thun ist.

Fragt man nach den ältesten Beispielen der in Rede stehenden Gattung, so darf bei etwas elastischer Fassung des Thema's wohl auf jenes interessante Bild *Scorel's* im Rathhaus zu Haarlem hingewiesen werden, das »de Ridderlijke Broederschap van den heiligen lande te Haarlem« vorstellt, bezeichnet mit dem Namen des Meisters und der Jahrzahl 1533 [5]). Es sind zwölf Halbfiguren, darunter der Künstler selbst und ein Diener, hart und trocken gemalt, wie aus Holz geschnitzt, in einer Reihe hinter einander angeordnet, mit Palmzweigen in den Händen. Noch fehlt jeder tiefere individuelle Ausdruck; nur indem zwischen Profilstellung und Vorderansicht der Köpfe abgewechselt wird, sucht der Maler die Monotonie etwas zu durchbrechen.

Um nun zu den frühesten Schützenstücken überzugehen, haben wir uns ins Rathhaus der Stadt Amsterdam zu begeben, welches eine überaus ansehnliche Zahl von Werken der älteren, noch ziemlich kunstlosen, wie der späteren hoch entwickelten Art aufbewahrt. Durch alle Stockwerke und Flügel des unansehnlichen Baues, der nicht mit dem alten prachtvollen, jetzt als königlicher Palast dienenden Stadthaus verwechselt werden darf, muss man wandern; treppauf, treppab in Corridoren, Vorzimmern, Schreibstuben, Kanzleilokalen jeden Kalibers bei schlechtester Beleuchtung seine Studien mühsam genug verfolgen und seine Notizen machen. Ein gründlicheres Betrachten wird dadurch sehr erschwert und kann erst dann in genügender Weise betrieben werden, wenn die reiche Stadt die brennende Frage eines anständigen Museumbaues gelöst hat. Gereicht es doch in der That den heutigen Holländern nicht zum Ruhme, wenn man solche Missstände schon so

---

[5]) Catalogus van de schilderijen op het museum der Stad Haarlem. Nr. 98: „Johan van Scorel bin ik een scildere Canonic tutrecht tot Sinte Marien“ etc.

lange andauern sieht; wenn man ferner die herrlichen Schätze der beiden Hauptsammlungen des Landes im Trippenhuis zu Amsterdam und im Mauritshuis im Haag theils ganz unwürdig, theils höchst unzulänglich untergebracht findet. Dazu kam noch in der letztgenannten Sammlung ein über alle Beschreibung erbärmlicher Katalog, der erst kürzlich durch die tüchtige Arbeit Victor de Stuers' beseitigt worden ist.

Unter ungünstigen Verhältnissen also suchen wir uns Rechenschaft über die 138 Nummern der Gemäldesammlung im Rathhaus zu Amsterdam zu geben; manches Werthvolle mag dabei unsrer Aufmerksamkeit entgangen oder durch Ungunst der Aufstellung und Beleuchtung nicht genügend erkannt worden sein. Eines der ältesten Schützenbilder ist Nr. 96 des Katalogs [6]), datirt von 1531, mit dem Monogramm A. Es zeigt siebenzehn Personen, steif hinter einander aufmarschirt, in strenger, reizloser Malerei, umgeben von einem landschaftlichen Hintergrunde von sehr primitiver Art. Ganz ähnlich ist ebendort ein Bild von 1532 (Nr. 3), während ein drittes (Nr. 1) von *Cornelius Anthoniszoon*, gezeichnet mit dem Monogramm C. T., vom Jahr 1533, uns bereits ein Schützenmahl zeigt, bekannt unter dem Namen der »Braspenningsmaaltijd«. In dem bräunlichen Ton der Malerei hat es eine gewisse Verwandtschaft mit früheren Werken Holbein's; doch ist dies eine fast allen älteren Schützenstücken gemeinsame Farbe. Der Meister hat bereits nicht ohne Erfolg nach grösserer Belebung, nach mannichfaltigerem Ausdruck gestrebt. Weit befangener und steifer ist ein Schützenbild von sechzehn Köpfen (Nr. 69), das man demselben Künstler zuschreibt.

Volle zwanzig Jahre vergehen bis zu dem nächsten Bilde, welches 1554 von *Dirk Jacobszoon* gemalt wurde (Nr. 2). Es führt in strenger, reihenweiser Anordnung zweiundzwanzig Personen vor. Composition, Auffassung und Malerei lassen kaum einen Fortschritt erkennen. Es ist derselbe gleichmässige braune Ton, dieselbe einförmige Behandlung, obendrein in ziemlich derber Pinselführung. Den gleichen Meister finden wir noch einmal unter Nr. 66, in einem Gildenstück von 1559, welches einundzwanzig Personen in ziemlich steifer Anordnung und harter Malerei vorführt. Doch sind einzelne Köpfe bereits lebensvoller gelungen. Ein anderes Bild ähnlicher Art mit siebenzehn Figuren (Nr. 91) vom Jahre 1557 scheint von der Hand desselben Meisters.

Man sieht immer noch, wie mühsam die Künstler mit der schwierigen Aufgabe ringen, eine so grosse Anzahl von Gestalten, die bei

---

[6]) Aanwijzing der Schilderijen, oudheden, modellen, enz. zich bevindende op het Raadhuis der Stad Amsterdam. 1864.

ihrer Gleichberechtigung den Anspruch erheben mochten, im Bilde zu gleicher oder doch ähnlicher Geltung zu kommen, auf einem Plane zu vereinigen. Immer noch herrscht in diesen Werken das primitive Prinzip eines schematischen Aneinanderreihens. Auch in den nun folgenden Bildern ist der Fortschritt noch kein grosser, die Anordnung noch ziemlich ungeschickt, aber das Colorit zeigt einen Uebergang zu grösserer Frische und mannichfaltigerer Betonung des Individuellen. Unter Nr. 16 finden wir ein Bild vom Jahr 1562, dessen Meister *Dirk Barentszoon* seinen vierzehn Personen lebensvolle Köpfe und ein kräftiges Colorit in blühend frischen Tönen zu geben wusste. Es ist eines jener Bilder, mit welchen, wie mir scheint, der coloristische Einfluss der flandrischen Schule beginnt. Aehnlicher Art ist ein Schützenstück mit zwölf Figuren vom Jahr 1563 (Nr. 94). Auch das kleinere Bild mit sieben Figuren (Nr. 8) gehört hieher. Es erinnert an die Werke des älteren Pourbus. Noch steif aufmarschirt, aber in ganzer Figur neben einander dargestellt sind die neun Schützen auf dem Bilde Nr. 74, welches indess durch ein kräftig blühendes, der Harmonie jedoch noch entbehrendes Colorit bemerkenswerth ist.

Die letzten beiden Dezennien des 16. Jahrhunderts zeigen auf allen Punkten das energische Streben nach freierer Anordnung und nach höherer coloristischer Ausbildung. Hier tritt uns zunächst *Cornelis Corneliszoon* in einem Bilde des Museums zu Haarlem (Nr. 22) entgegen. Es ist ein Schützenmahl vom Jahre 1583, ein tüchtiges Werk in einfach klarer Haltung und kräftig braunem Ton, einzelne Köpfe, besonders der junge Mann vorn zur Linken, lebensvoll wie von Holbein. Auch die Anordnung durchbricht schon glücklich die alte steife Gebundenheit, obwohl dieselbe noch nicht völlig überwunden ist. Schwarz, weiss und braungelb sind die dominirenden Töne. Die Malerei ist pastos aufgetragen und weich vertrieben; aber es fehlt die Luftperspective, und die Figuren kleben aufeinander. Herrscht hier noch die ältere coloristische Behandlung, so geht derselbe Meister in einem Bilde von 1599, bezeichnet C. H. (Cornelius van Haarlem, Nr. 26) desselben Museums, zu dem blühenderen, reicher abgestuften Colorit über, das um diese Zeit allgemein sich Bahn bricht.

Hieher gehört sodann ein umfangreiches Schützenstück im Rathhaus zu Delft vom Jahr 1592, inschriftlich als Werk eines einheimischen Meisters, des *Jacob Wilhelm Delff* bezeichnet [7]). Es enthält nicht weniger als einunddreissig Figuren, sämmtlich Brustbilder, in zwei aufgelösten Reihen dicht an einander gedrängt. Der Maler hat die Köpfe

---

[7]) Bez.: Opus Jacobi Guilielmi Delphy anno post Christum natum MDXCII.

nach Kräften aus- und übereinander verschoben und lässt die übrigens gut gezeichneten Hände ziemlich stark gestikuliren, um nur ja Lebendigkeit zu zeigen. Man wird an das zu starke Gestikuliren angehender Schauspieler erinnert, das ebenfalls ein Zeichen von Befangenheit. Alles setzt sich in schwarzer Tracht von grünem Hintergrunde ab, und das bläuliche Weiss der grossen faltenreichen Halskragen contrastirt scharf mit dem braunen Ton der Gesichter, und den tiefen, etwas schweren Schatten der Fleischtheile. Das Licht ist zu gleichmässig verstreut, es fehlt überhaupt noch an der feineren coloristischen Durchbildung; am meisten kommt der Künstler dem Miereveld nahe, von welchem ebendort mehrere bedeutende Werke sich finden. Einzelne Köpfe könnten von Pourbus sein, was coloristische Behandlung anlangt. Auch im Rathhaus zu Amsterdam finden wir diese Uebergangszeit durch mehrere Bilder vertreten. So Nr. 68, ein Bild von fünfzehn Figuren, etwas steif und geistlos behandelt, ein kleineres von sechs Figuren (Nr. 89) ebenfalls noch etwas hart in der Malerei. Dagegen ungleich lebendiger in der Composition, freier in der Behandlung das grosse Gildenstück vom Jahre 1584 mit nicht weniger als sechsundzwanzig Figuren (Nr. 93). Voll frischer Tüchtigkeit sodann in überaus intensiver Färbung, die auf italienische Einflüsse deutet und an Anthonis Moro erinnert, ein grosses Schützenstück von zweiundzwanzig Personen, aus dem Jahre 1596 (Nr. 98); steifer in der Anordnung, aber weich und luftig in der Malerei ein anderes mit neunzehn Figuren vom Jahre 1599, gezeichnet A. P. (Nr. 90).

Alle diese Bilder, und dazu noch viele andere, gehörten ehemals zu der reichen Ausstattung, welche das frühere Rathhaus, das Meisterwerk Jacob van Campen's, zu einem der prachtvollsten Paläste stolzen Bürgerthums machte. Wohl ermangelt ein Ueberblick über diese zahlreichen gleichartigen Werke nicht einer gewissen Monotonie, aber jener tüchtige genossenschaftliche Bürgersinn, welcher immer wieder solche Aufgaben den Künstlern stellte, führte nun auch zu einer immer grössern Freiheit in Beherrschung der Aufgaben und zu der glanzvollen Entwicklung, welche mit dem 17. Jahrhundert anhebt und in stetigem Fortschreiten zur höchsten Vollendung führt.

Zunächst ist hier *Frans Pieterzoon Grebber* mit den vier Schützenstücken zu nennen, welche das Rathhaus seiner Vaterstadt Haarlem von ihm besitzt. Diese Arbeiten erinnern noch, besonders das Bild vom Jahre 1600 (Nr. 43), an die Werke des Cornelis Corneliszoon. Der röthliche Fleischton mit bräunlichen Schatten gibt den Köpfen eine etwas zu monotone Wirkung. Dasselbe gilt von dem Schützenmahl des Jahres 1610 (Nr. 44), das in der Malerei etwas glatt und einförmig

erscheint. Frischer, farbiger sind die beiden Gastmähler von 1619 (Nr. 45 und 46), die mehr an die Behandlungsweise der Rubens'schen Schule erinnern. Da der Künstler in der That bei Jacob Savery gelernt hat, so ist hier der Schulzusammenhang besonders deutlich. Nahe Verwandtschaft mit diesen Arbeiten verräth in derselben Sammlung (Nr. 107) ein Bild von *Cornelis Engelszoon Verspronck* vom Jahre 1618, welches ein Schützenmahl der Cluveniers-Doelen schildert.

Aehnliche Uebergangsstellung zeigt ein grosses Gemälde im Museum von Rotterdam vom Jahre 1604 (Nr. 262), welches als Kniestück sieben Bildnisse in reicher Tracht mit farbigen Schärpen neben einander vorführt, wobei die Stellungen glücklich abwechseln. Die Köpfe in lederbraunem Ton mit schwärzlichen Schatten sind energisch behandelt, aber im Streben nach Modellirung ist eine volle harmonische Wirkung noch nicht erreicht. Ungefähr auf derselben Stufe stehen ebendort drei grosse Bilder von *C. W. Eversdijck*, welche Schützengesellschaften der Stadt Goes darstellen. Das früheste vom Jahre 1616 (Nr. 60) zeigt zwanzig Personen des Magistrats in Berathung um einen Bauplan, den Einer in der Hand hält. Sie stehen in drei aufgelösten Reihen hinter einander, sämmtlich in schwarzem Kostüm, die Köpfe in kräftigem Fleischton etwas mühsam modellirt, alle in derselben Haltung und Augenwendung, so dass trotz des glücklichen Motivs der nicht eben geistreiche Meister doch ziemlich unlebendig bleibt. Nur einige Köpfe lassen eine weichere Malerei mit durchsichtigen Schattentönen erkennen. Aehnlich in der Behandlung, aber kräftiger, frischer im Ton, bisweilen freilich auch härter ist Nr. 61 von demselben Künstler, welches einundzwanzig Figuren enthält. Auch hier hat der Meister nach freierer Anordnung gestrebt; Einige stehen, Andere sitzen um einen Tisch, mit Geldzählen beschäftigt, während ein Diener ein zinnernes Gefäss in der Hand hält. Es ist bezeichnend für diese Epoche, wie man immer mehr bemüht ist, diesen früher so monotonen Zusammenstellungen von Figuren durch irgend eine gemeinsame Handlung, sei es Schmausen und Trinken oder Berathen und Rechnen, ein mehr dramatisches Interesse zu geben. Derselben Art ist ein späteres Bild des nämlichen Meisters vom Jahre 1624, welches eilf Mitglieder der Bürgergarde von Goes darstellt. Die Offiziere haben an einem Tisch Platz genommen, und der eine von ihnen bietet in goldenem Pokal den Ehrenwein dar. Auch hier sind gewisse Härten in der Modellirung noch nicht überwunden und der Haltung fehlt noch die volle Freiheit des Lebens; aber ein kräftiges Streben nach Mannichfaltigkeit der Charakteristik ist nicht zu verkennen.

Von ungleich grösserer Bedeutung erscheint nun aber das umfangreiche Bild im Rathhaus zu Delft, welches *Michael Miereveld* im

Jahr 1611 malte[8]). Nicht weniger als sechsunddreissig Figuren sind im Wesentlichen in zwei Reihen um den in der Mitte befindlichen Tisch gruppirt, doch so, dass rechts drei Reihen über einander sich bilden. Die Anordnung hat noch etwas Mühsames; hie und da sieht man einen unbedeutenden Kopf zwischen zwei kräftiger behandelten eingeschoben. Man erkennt deutlich das Ringen mit der früheren gebundenen Anordnung, die der Künstler zu durchbrechen und zu beleben beflissen ist, indem er z. B. die hinterste Reihe in eine Gruppe von je drei, vier oder fünf Köpfen auflöst. Ebenso ist die vordere, sitzende Reihe in vier Gruppen zerlegt. Die Farbe, meist schwarz mit gedämpftem Weiss in den Kragen und Schärpen, ist tief und kräftig, Alles hebt sich gut vom dunkelgrauen Grunde ab, aber das Licht ist fast ganz gleichmässig vertheilt. Die Köpfe sind mit wenig Betonung individueller Carnation braunroth gemalt, ziemlich hart modellirt, mit fett aufgesetzten Lichtern und etwas zu undurchsichtig schweren Schatten. Es fehlt noch an der feineren Ausbildung des Helldunkels und der Luftperspektive, wodurch die Farbe zu materiell erscheint. Aber gleichwohl verrathen die Gesichter volle Kraft und Mannichfaltigkeit des Lebens; einfach tüchtige Männlichkeit liegt mit gesunder, nüchterner Gediegenheit über dem Ganzen. Auch die Hände sind sehr gut und charakteristisch gezeichnet, dabei ausdrucksvoll bewegt. Auf der Tafel sieht man Butter, Kümmelbrod, grosse Hummern, die wie das übrige Detail breit und solid behandelt sind. Dasselbe gilt von dem kleinen Wachtelhündchen und dem Kopf eines grossen hereinschauenden Jagdhundes. Mit einem Worte: alles zeigt gesunde Tüchtigkeit, aber noch keinen höheren, feiner entwickelten, spezifisch malerischen Reiz.

Wie dieser verständige Meister in einem weit späteren Bilde sich auf beträchtlich höherer Stufe der Entwicklung zeigt, werden wir unten zu betrachten haben; hier handelt es sich zunächst um ein anderes Werk an demselben Orte, das man dort ebenfalls Miereveld zuschreibt und noch dazu in seine spätere Zeit setzt. Letzteres ist kaum anzunehmen, denn die derbe braunrothe Carnation, die vielen bunten Farben der Schärpen, Fahnen etc. weisen die Arbeit in die frühere Epoche, wo solche unruhigere Haltung eher zu begreifen ist. Uebrigens ein Bild von anziehender Lebendigkeit: vier Schützenoffiziere in reicher Tracht, neben ihnen der Trommler, rüstig wie im Auszug begriffen, Hintergrund Ausblick in's Freie; wiederum nur Kniestück.

Wie jede Stadt damals ihren eigenen Meister für solche Darstellungen besass, so finden wir nun im Haag den trefflichen *Johann van*

---

[8]) Bez.: Michael a Miereveld delineavit ac perfectorie pinxit A. 1611.

*Ravesteyn.* Man hat neuerdings die bedeutendsten Bilder des städtischen Besitzes dort aus dem Rathhaus entfernt und in einer selbständigen Sammlung untergebracht. [9]) Das früheste von den Bildern Ravesteyns (Nr. 13) vom Jahre 1616 zeigt auf einer grossen, ungefähr quadratischen Bildfläche fünfundzwanzig lebensgrosse Figuren im Kniestück. Es ist der Augenblick gewählt, wo die Offiziere in's Freie treten, dicht neben- und hintereinander gedrängt, so dass die alte reihenweise Anordnung nachklingt, obwohl mit Freiheit umgestaltet und belebt. Vielleicht zum ersten Male begegnet uns hier das glücklich erfundene Motiv, einen Theil der Darzustellenden von der Freitreppe des Schützenhauses herabschreiten zu lassen. Die Malerei ist kräftig und frisch in braunem Ton, die Köpfe blühend in männlicher Gesundheit, warmröthlich mit aufgesetzten Lichtern, Alles klar und einfach in ziemlich gleichmässigem Licht, die Behandlung der flandrischen verwandt; doch ist auch hier noch keine volle coloristische Freiheit. Noch kräftiger im Ton ist das zweite Bild des Meisters vom Jahre 1618 (Nr. 18). Es stellt in sechsundzwanzig lebensgrossen Figuren den Magistrat der Stadt vor, wie er den Offizieren der Schützengilde den Willkomm bringt. In freier, lebensvoller Anordnung sieht man in der Mitte an einem mit tiefrothem Teppich bedeckten Tisch die zwölf Magistratspersonen sitzen, von denen der Vorsteher den von beiden Seiten hereintretenden Schützen den Willkomm in schimmerndem Römer bringt. Mannichfaltigkeit des Ausdrucks, Freiheit der Anordnung, Lebendigkeit der Bewegungen, sprechende Wahrheit der Köpfe und der trefflich gezeichneten Hände, das Alles stempelt dies grosse Bild zu einem Werke ersten Ranges. Die coloristische Wirkung ist voll gesättigter Kraft und Tiefe; die schwarzen Gewänder auf dunklem Grunde, die bräunlich rothen Köpfe, das tief leuchtende Roth der Tischdecke geben eine Gesammtwirkung von nobler Energie, die durch den derben pastosen Farbenauftrag und die resolute Pinselführung noch gesteigert wird. Neben Frans Hals ist Ravesteyn der erste, welcher in den Schützenstücken die höchste Meisterschaft einer zu voller Freiheit herangereiften Kunst entfaltet. Dagegen treten die sechs Schützenstücke, welche *Joris van Schooten* 1626 und 1628 für die Stadt Leyden malte, jetzt in der Tuchhalle daselbst unter Nr. 77 bis 82 aufgestellt, erheblich zurück, obschon sie durch solide Malerei, tüchtige Auffassung und einzelne lebensvolle Köpfe eine immerhin erfreuliche Wirkung machen. Sie gehören eben zum anständigen Mittelgut der Zeit.

Ganz anderer Art sind die Schöpfungen des grossen Haarlemer

---

[9]) Katalogus der schilderijen op het Raadhuis te S'Gravenhage. 1870.

Meisters, der in seinen einzelnen Werken von 1616 bis 1664 die Entwicklung eines halben Jahrhunderts repräsentirt und die verschiedenen Stadien derselben bis zur letzten Vollendung durchläuft. *Frans Hals* knüpft in seinen früheren Werken an jene blühende vielfarbige Behandlung an, welche wir bereits kennen gelernt haben; aber schon in seinen ersten hierher gehörigen Arbeiten zeigt er sich als ein solcher Meister der Luftperspective und des Helldunkels, dass er, was nicht Jedem gelang, in allem Reichthum der Palette die volle Harmonie einheitlichen Tones und ruhiger Grundstimmung zu erreichen weiss. Damit verbindet sich geniale Freiheit der Anordnung, kecke Breite der Malerei und höchste Lebendigkeit mannichfaltig abgestuften Ausdrucks. Hatten die früheren Künstler fast ausnahmslos mit den Schwierigkeiten der Anordnung zu kämpfen, so dass ihre Bilder uns häufig gemahnen wie die mühsamen Gruppenaufnahmen moderner Photographen, so wird bei ihm jedes Werk der Ausdruck einer künstlerischen Genialität, welche ungezwungen, frei und edel wie die Natur selber ist.

Unvergesslich bleibt wohl jedem Besucher Haarlems der Eindruck des vorderen galerieartigen Saales im alterthümlichen Rathhaus, welcher in gut abgewogenem Oberlicht die acht grossen Bilder des Meisters vereinigt. Es ist ein Genuss seltenster Art, unablässig vom einen zum andern zu gehen, zu prüfen, zu vergleichen und der Grösse dieses Künstlers mit stets wachsender Bewunderung inne zu werden. Das früheste Werk vom Jahre 1616 (Nr. 51) schildert ein Mahl von Offizieren der St. Joris-Doelen. Welche Freiheit, Kraft und Lebensfülle! Wie unbefangen sind die zehn lebensgrossen Figuren gruppirt und in Bewegung gesetzt! Welch' frische Genussfähigkeit lacht in kerniger Gesundheit aus ihren Gesichtern uns an! Die Farbe ist von unglaublicher Tiefe und Kraft; die rothen Schärpen und die rothweissen Fahnen geben dem Ganzen einen fröhlichen Charakter; die Köpfe mit ihrem energischen braunen Ton und der tiefen, in den Schatten bisweilen noch schweren Modellirung sind wie aus Bronze geformt und leuchten von unbändiger Lebenskraft. Es ist als wäre alles, was von Charakter in ihnen lebt, herausgeholt und an's Licht gebracht. Der Hintergrund mit seinem offnen Blick in den Garten und auf die bräunlichen Baumgruppen schliesst die Composition harmonisch ab. Alles Detail, der Damast des Tischtuches und die auf der Tafel sichtbar werdenden Speisen ist ohne Peinlichkeit, doch mit grosser Liebe behandelt.

Das der Zeit nach folgende Bild, eilf Jahre später entstanden, ist das Schützenmahl derselben Genossenschaft von 1627 (Nr. 52). Dieselbe Personenzahl, wozu noch ein Diener kommt, ist hier auf etwas kleinerem Raum enger zusammengedrängt, die Composition wieder mit

grossem Geschick in zwei Gruppen zerlegt. Die Malerei noch sehr sorgfältig mit fettem Farbenauftrag bei höchst resoluter Pinselführung, der Gesammtton ungemein tief und kräftig. Aus demselben Jahre rührt das dritte dieser Bilder, eine Mahlzeit von Offizieren der Cluveniers-Doelen (Nr. 53). Wieder sind die zwölf lebensgrossen Figuren in zwei Gruppen vertheilt. Das Gelb, Blau und Roth der Schärpen und Fahnen, wenngleich nicht ganz so harmonisch wie in dem Bilde von 1616, gibt dem Ganzen einen ungemein heiteren Charakter, die Farben sind überhaupt heller, da ein volles Tageslicht den Raum erfüllt. Bei aller Breite zeigt auch hier die Behandlung noch grosse Sorgfalt im Detail.

Ihren Höhepunkt erreicht aber die Kunst des Meisters in einem der grössten dieser Bilder vom Jahre 1633, welches vierzehn Mitglieder derselben Genossenschaft darstellt. (Nr. 54.) Hier ist von Schilderung eines Mahles Abstand genommen. Die stattlichen Männer sind im Freien dargestellt, einige wie in Berathung an einem Tisch sitzend, andere danebenstehend, mit Fahnen, Hellebarden und vollem Waffenschmuck wie zum Aufbruch gerüstet. Die Composition ist von wunderbarer Lebendigkeit, der Ausdruck der Köpfe ruhiger als bei den lustigen Mahlzeiten, dadurch vornehmer und doch von unvergleichlicher Lebendigkeit. Die Palette ist auch hier noch von grossem Reichthum, das Hellblau der Schärpen und Fahnen, das lichte Weiss der Kragen verbindet sich mit den schwarzen Gewändern und den dichten braunen Laubmassen zu einer klaren fein abgewogenen Gesammtstimmung, welche gegen den kräftig glühenden Ton der früheren Bilder absticht und eine Wendung in der künstlerischen Auffassung des Meisters anbahnt. Auch das ist hier bezeichnend, dass er, auf der Höhe seiner Entwicklung angelangt, die Darstellung eines Mahles entbehren kann und doch um Motive freier Bewegung nicht verlegen ist.

Vier Jahre später (1637) schuf der Meister das grosse Schützenbild, welches man unter Nr. 6 im Rathhaus zu Amsterdam sieht, dreizehn lebensgrosse Gestalten in ganzer Figur darstellend, in ungemein breiter, freier, kraftvoller Malerei. Sodann kommt wieder eins der grossen Bilder im Rathhaus zu Haarlem, und zwar das umfangreichste von allen, 1639 ausgeführt. (Nr. 55). Es schildert die Offiziere der St. Joris-Doelen, neunzehn Figuren, darunter der Maler selbst. Im Begriff des Ausmarsches sind sie im Freien versammelt, zwölf in der vorderen Reihe, die übrigen hinter ihnen die Treppe des Schützenhauses herabsteigend. Durch dies schon bei Ravesteyn vorgekommene Motiv gewinnt der Künstler eine glückliche Belebung für seine Composition, welche mehr als sonst auf die alte reihenweise Anordnung zurückgreift, aber freilich in volles freies Leben übertragen. Ungemein harmonisch ist zu

dem Schwarz der Gewänder das Blau und Gelb der Schärpen und Fahnen und das Weiss der grossen Kragen gestimmt, und der Blick in die Landschaft mit ihren frischen Tönen gibt der reichen Farbenpracht feinen Abschluss. In der Behandlung merkt man hier den Uebergang zu einer viel breiteren Pinselführung, die namentlich in den Händen mit erstaunlicher Keckheit ihre derben Striche unvertrieben nebeneinander stellt.

Ueberblickt man diese fünf grossen Werke des Meisters, so bekommt man einen Eindruck, wie ähnlicher Art die Kunst ihn nur noch in gewissen Collectivbildnissen der venetianischen Schule gewährt. Aehnlich, und doch so verschieden. Dort eine alte Aristokratie der Macht und Bildung, vornehme italienische Gestalten in ruhiger Abgeschlossenheit; hier das derbere lebensfrohe Geschlecht des demokratischen Nordens, Männer einer neuen Weltordnung, einer selbsterkämpften politischen und religiösen Freiheit, in trotzigem Selbstgefühl und kräftigem, nicht selten überschäumendem Lebensgenuss, offen und keck ihr Wesen aussprechend.

Daran reiht sich als Abschluss der mittleren Entwicklung des Meisters das früheste der drei Regentenstücke, fünf Vorsteher des St. Elisabeth-Gasthuis, vom Jahre 1641 (Nr. 56). Die einfache Aufgabe ist hier unvergleichlich lebenswahr, breit und energisch gelöst. Trotz aller Kühnheit und Schlichtheit der Behandlung ist die Zeichnung noch ungemein durchgebildet, die Farbe tief und mächtig in jener streng vereinfachten Palette, welche fortan in den Werken des Meisters vorherrscht.

## III.

Keine Frage: Frans Hals ist es, der die holländische Malerei zur höchsten Freiheit geführt, der ihr die vollständige Herrschaft über alle Mittel coloristischer Wirkung errungen hat. Die Durchbildung von Luftperspective und Helldunkel, wie er sie erreicht, war der letzte Schritt zur völligen Befreiung. Alle früheren Künstler, die sich an der Lösung der in Rede stehenden Aufgaben versucht, vermochten über eine gewisse stoffliche Schwere der Farben nicht hinauszukommen, die Töne standen trotz allen Vertreibens immer noch etwas unvermittelt auf der Leinwand; ein gar zu gleichmässiges, gewissermassen mit zu grosser demokratischer Unparteilichkeit über Alle verstreutes Licht liess eine geschlossene wirkungsvolle Beleuchtung nicht aufkommen. Auch ein Rest von Gebundenheit der Anordnung, den jene früheren Maler nicht loswerden konnten, hing mit jener coloristischen Schranke innig zusammen. Dem gegenüber war es der grosse Haarlemer Meister, der

durch die fein abgestufte Luftschicht, welche seine Gestalten umfluthet, das Materielle der Farbe vergeistigte, die Einheit der Wirkung durch geschlossene, trefflich abgewogene Beleuchtung, durch meisterliche Anwendung des Helldunkels herstellte und damit auch in der Composition zu höchster Natürlichkeit und ungezwungener Lebendigkeit durchdrang. Wohl keiner von den Landes- und Zeitgenossen ist unberührt von seinem mächtigen Einfluss geblieben. Schon in dem herrlichen Ravesteyn'schen Bilde von 1618 glaubt man ihn zu erkennen; aber noch weiter lässt er sich verfolgen.

Zunächst ist hier *Thomas de Keyser* (früher irrthümlich Theodor genannt) anzuführen, der in dem grossen Schützenstück auf dem Rathhaus zu Amsterdam vom Jahr 1633 (Nr. 38), eine Versammlung von dreiundzwanzig Personen in Lebensfülle und Freiheit darstellt, wenn auch in Ausdruck und Haltung der Köpfe etwas zu Gleichmässiges nicht ganz überwunden ist. Ein ganz treffliches kleineres Bild desselben Meisters vom Jahr 1638 im Haager Museum schildert den Amsterdamer Magistrat, wie er in einem grossen Gemache des Rathhauses die Ankunft der Maria von Medici erwartet.

Sodann aber gehört *Ravesteyn* mit den beiden späteren Bildern des Haager Rathhauses in diese Reihe. Dasjenige vom Jahr 1636 [10]), ist eins der Hauptwerke des Meisters (Nr. 22). Fünfzehn Figuren in ganzer Gestalt — es ist eins der frühesten Bilder, welche sich vom Kniestück der bisherigen Darstellungen lossagen — sehen wir um einen mit grünem Tuch behangenen Tisch versammelt, um über den Bauplan des neuen Schützenhauses zu berathen. Ausser dem Baillif, den Bürgermeistern und Schöffen sammt dem Sekretär, sind der Architekt und der Stadtzimmermeister, der Rentmeister der Schützengilde und der Bote des Magistrats in die Darstellung mit aufgenommen. Die Composition ist frei und ungezwungen, das Verhalten der Einzelnen lebendig, soweit es die Aufgabe zuliess. Ungemein charakteristisch gezeichnet und ausdrucksvoll bewegt sind die Hände: der Eine faltet sie, der Andere legt sie behaglich übereinander, ein Dritter legt sie auf den Tisch, ein Vierter zeigt auf den Bauplan, ein Fünfter hält erwartend einen Stift zum Schreiben. Wenn auch an genialer Kraft in Anordnung und Mache einen Frans Hals nicht erreichend, kommen diese Bilder des Haager Meisters ihnen doch sehr nahe. Bemerkenswerth ist bei der grossen Energie die Vereinfachung der Palette. Aus Schwarz, Weiss und Grün ist eine unvergleichlich noble Wirkung gewonnen. Die Köpfe zeigen volles Leben in blühender Carnation, die überall indivi-

[10]) Bez.: Pinxit Joannes a Ravesteyn 1636.

duell abgestuft ist. Das Grün des Tisches und des Hintergrundes giebt den Schatten der Fleischpartieen feine helle Reflexe; überhaupt wird an Stelle des warmbraunen Tones in den früheren Bildern des Meisters hier eine kühle Grundstimmung festgehalten. Die Malerei ist saftig, pastos mit zart vertriebenen Lasuren.

Zwei Jahre später (1638) hatte der Maler das Schützenstück auszuführen, welches in derselben Sammlung unter Nr. 31 aufgestellt ist. Man sieht zwei Gruppen von je drei Offizieren, die einander zugekehrt sind, wie in gegenseitigem Aufmarsch begriffen; der Eine in der Mitte legt dem Andern die Hand auf die Schulter und bringt dadurch Abwechselung in das sonst gar zu einfache Motiv. In der malerischen Ausführung zeigt sich grosse Verwandtschaft mit dem oben besprochenen Bilde: auch hier eine kühle Gesammthaltung, Alles hebt sich in frischem, klarem Ton von dem hellgrauen Grunde; die in Gesundheit blühenden Köpfe zeigen in den Schatten wieder jene perlgrauen Reflexe. Mit einem Worte: auch hier ist jeder Rest früherer Farbenschwere und Dunkelheit durch die Macht eines fein abgestuften Helldunkels überwunden.

Sehen wir also die neue Bewegung sogar die älteren Meister ergreifen (Ravesteyn ist 1572 geboren, Frans Hals wahrscheinlich 1584), um so natürlicher wird es uns vorkommen, dass die jüngere Generation sich ihr mit Begeisterung hingibt. Zu derselben Zeit als der Haarlemer Meister seine beiden grossen Schützenbilder von 1627 malte, mühte sich der dreiundzwanzig Jahre jüngere *Rembrandt* in seinem Gemälde des heiligen Paulus, ehemals zu Pommersfelden, jetzt in der Galerie zu Stuttgart, noch in der Weise eines Anfängers mit einem Beleuchtungsproblem ab, welches schon damals vor der Seele des jugendlichen Künstlers stand. Fünf Jahre später (1632) schafft er sein erstes grosses Meisterwerk, die Anatomie des Haager Museums. War in den Schützen- und Regentenstücken das mannhafte Volk der Niederlande, gerüstet zu frischer Waffenthat, zu frohem Lebensgenuss, zu würdevoller Berathung erschienen, so tritt es hier in seinem wissenschaftlichen Leben vor uns hin. Schlagender konnte aber der jugendliche Meister, der sich in diesem Werke den Grössten ebenbürtig, ja überlegen erwies, diese bedeutende Seite im Leben seiner Nation nicht zu künstlerischer Erscheinung bringen, als indem er einen berühmten Anatomen im Kreise seiner Zuhörer an einem Leichnam demonstrirend darstellte. Das Bild gehört demnach als berühmtester Vertreter einer ganzen Gattung mit Recht in den Rahmen unsrer Betrachtung. Wie hier der feinste Reiz individuellen Lebens erfasst und wiedergegeben ist, wie die ernsten Männerköpfe im Moment gespannter Aufmerksamkeit ihr Wesen charakteristisch aussprechen, wie Alles in höchster Sorgfalt und doch

zugleich in unübertroffener Frische durchgebildet ist, wie endlich die Köpfe mit souveräner Meisterschaft im Licht abgestuft sind, das brauche ich nur kurz anzudeuten. Zahlreiche Gemälde ähnlichen Gegenstandes vom Anfang des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts bezeugen noch jetzt das Interesse, welches auch diese Seite des Lebens erregte. Da diese Werke durch eine der competentesten Federn bereits ihre Würdigung erfahren haben [11]), so will ich hier nur auf eine Composition verwandter Art verweisen, welche denselben Gegenstand in grösserer Ausführlichkeit behandelt. Es ist jene geniale Federzeichnung, welche das Museum in Rotterdam besitzt; dort dem Fr. Hals zugeschrieben, in Wirklichkeit jedoch das Werk des *Willem Buytewech.* Mit breiten Strichen und wenigen getuschten Schatten ist hier der Hörsaal eines Anatomen gezeichnet. Unten in der Mitte an einem Tisch demonstrirt der Professor an einem Leichnam; rings auf amphitheatralisch ansteigenden Bänken eine Menge von Zuhörern in gespannter Aufmerksamkeit, ein mannigfach bewegtes Leben mit wenigen kecken Federstrichen hingeworfen.

Um dieselbe Zeit tritt ein andrer grosser Meister in die Schranken, der mit Rembrandt und Frans Hals das Dreigestirn der grossen Kunst bei den Holländern vollzählig macht, *Bartholomäus van der Helst.* Sein frühestes Werk ist das grosse Schützenstück im Rathhaus zu Amsterdam (Nr. 13) vom Jahre 1639. Es enthält nicht weniger als zweiunddreissig lebensgrosse Figuren in ganzer Gestalt und von einer Kraft, Frische und Lebendigkeit der Behandlung, dass man einen Einfluss seines Landsmannes Frans Hals wohl anzunehmen berechtigt ist. Drei Jahre darauf (1642) schuf *Rembrandt* jenes weltberühmte Hauptwerk, welches den Glanzpunkt des Museums von Amsterdam bildet und unter dem unpassenden Namen der »Nachtwache« bekannt ist. In Wahrheit ist es, wie der Katalog und Herr Vosmaer richtig bemerken, der Ausmarsch der Compagnie des Capitains Banning Cock. Ein volles Tageslicht, das selbst bis in die dunkelsten Winkel der hohen Halle seine leuchtenden Reflexe wirft, ergiesst sich machtvoll über die vorderen Gruppen. Nur der tiefgoldige Ton dieser Beleuchtung, wie er Rembrandt eigen ist, hat den Gedanken an eine nächtliche Scene verschuldet. Von der ungeheuren Macht der Wirkung dieses wunderbaren Werkes hat nur Der eine Vorstellung, welcher das Original gesehen. In ganzer Figur marschiren die Schützen, geführt von ihrem Hauptmann, in kühner Bewegung aus dem Bilde heraus gerade dem Beschauer entgegen, und da das Gemälde in dem niedrigen Saale die

[11]) Durch C. Vosmaer in V. Lützow's Zeitschrift 1873, p. 13 ff.

ganze Höhe und Breite der Wand einnimmt und unmittelbar bis auf den Fussboden reicht, so wird der Eindruck bis zur Täuschung gesteigert. Dazu dies fast dämonisch glühende Licht, das frappant Momentane der Bewegungen, die concentrirte Gewalt der gesammten Erscheinung, — es ist mit Einem Worte eine Wirkung, wie sie kein Andrer solchem Gegenstande zu entlocken vermochte, und zwar einfach desshalb, weil hier ein grosser Poet, ein Zauberer im Reiche des Lichtes, der nicht bloss wie seine Vorgänger und Genossen im engen Kreise des einfach Zuständlichen sich bewegt, sondern im weiten Gebiete des alten und neuen Testaments, in Landschaft und Menschenleben sich umgethan, hier die ganze Tiefe seiner Anschauung, den Reichthum seines Geistes in das einfachste Alltagsthema ergossen hat. Die malerische Behandlung zeigt jene höchste Vollendung, welche jedes Einzelne mit seiner spezifischen Lokalfärbung aufgehen lässt in den Alles überfluthenden Gesammtton. Eine höhere Verklärung des rein Stofflichen der Farbe lässt sich nicht denken.

Wie nun das Beispiel von Meistern wie Hals und Rembrandt selbst auf Künstler der älteren Generation mächtig fördernd eingewirkt hat, das zeigt vielleicht keiner so deutlich, wie *Michael Miereveld*, wenn nämlich ihm mit Recht das Schützenstück des Rathhauses zu Delft zugeschrieben wird, welches einen bedeutenden Fortschritt gegen die früheren der dortigen Bilder zeigt. Aber freilich, falls die Jahrzahl 1648 richtig wäre, müsste man von dieser Annahme abstehen, da der Meister 1641 als Vierundsiebzigjähriger gestorben ist. Das Bild trägt das Gepräge einer zu voller Reife entwickelten Kunst, sowohl in Composition wie im Colorit. Die Hauptgruppe bilden fünf Offiziere, welche in ganzer Figur, reich gekleidet, mit Fahne und Hellebarden, auf einer Terrasse vor dem Schützenhause stehen, während weiter zurück ein Tambour und tiefer im Hintergrund noch mehrere Schützen sichtbar werden. Feine Luftperspective und trefflich behandeltes Helldunkel erhöht den malerischen Reiz des sehr weich und duftig behandelten Bildes. Das Compakte der Farben in den früheren Werken des Meisters ist hier völlig abgestreift; die Gesichter halten noch an dem röthlichen Ton fest, aber derselbe ist nicht mehr so schwer, nicht mehr so massig in den Schatten. Dabei zeugt die Ausführung von grösster Ruhe und Solidität. Besonders der Kopf des dicken Hauptmanns, der die Mitte einnimmt, ist meisterhaft fein modellirt. Das tiefe Schwarz der Gewänder, das gebrochene Weiss der Schärpen und Kragen, das gelbe Lederkoller des Fahnenträgers stimmen harmonisch zusammen.

Die vierziger Jahre zeigen einen ausserordentlichen Reichthum an Schützenbildern. Das Land war auf der Höhe seiner politischen Grösse

und Macht. Man spürt den kräftigen Hauch der gehobenen patriotischen Stimmung aus all diesen mächtigen Bildern. Von den bedeutendsten fallen nicht weniger als vierzehn in dies Decennium. Zunächst finden wir mehrere im Haarlemer Rathhaus von dortigen Meistern, die gleichzeitig mit F. Hals thätig waren. So von *Pieter Klaaszoon Soutman* zwei grosse Schützenbilder (Nr. 101 und 102); das frühere, von 1642, stellt eine Versammlung von Offizieren der Cluveniers doelen dar, sehr tüchtig und frisch, in kraftvollem Ton gemalt, aber beim nahen Vergleich mit der eminenten Lebensfülle eines Hals doch zurückstehend, dabei im Farbenvortrag etwas zu glatt, beinahe flau. Aehnlich das andere Bild von 1644, das in den Schatten der Köpfe etwas zu schwere Töne zeigt, im Uebrigen ebenfalls eine achtbare Arbeit. Ebendort aus derselben Zeit ein Schützenmahl und ein Regentenstück von *Joannes Verspronck* (letzteres von 1642), lebendig und frisch gemalt, besonders die Vorsteherinnen des heiligen Geisthauses und die beiden Kinder auf diesem Bilde, doch in der gefährlichen Nachbarschaft von Fr. Hals fast philisterhaft.

Im Haag besitzt das Rathhaus ein vortreffliches grosses Bild vom Jahre 1647, in welchem *Cornelis Janssens* in sechzehn lebensgrossen ganzen Figuren den Magistrat der Stadt dargestellt hat. Es ist eins jener ruhig vornehmen Werke von grosser Kraft und Einfachheit des Colorits, nichts als Schwarz und Weiss, dazu die feinen klaren Köpfe mit ihren energischen Schatten in mächtiger Lichtwirkung heraustretend; eine Vereinfachung des Tons, wie sie zuerst bei Hals und Rembrandt auftritt, die aber hier in ihrer besondren Noblesse zugleich an van Dyck erinnert. Letzteres erklärt sich leicht aus dem längeren Aufenthalt des Meisters in England.

Mehrere Werke derselben Zeit finden wir im Rathhaus zu Amsterdam. So ein grosses tüchtiges Schützenbild von siebenundzwanzig Figuren in ganzer Gestalt, wie es jetzt immer mehr üblich wird, 1642 von *Jacob Backer* gemalt (Nr. 34). Hier ist wieder das Motiv verwendet, dass eine Anzahl der Schützen von der Freitreppe herabsteigt. Ein andres Bild ebendort (Nr. 33) von *Adriaan Backer* ist weit steifer in der Anordnung, aber breit und trefflich in der Malerei. Ueberaus energisch, fast an spanische Meister erinnernd, ebendort ein Regentenstück von 1643, welches man dem *Dirk Santvoort* zuschreibt (Nr. 117).

Ungleich grössere Bedeutung haben die beiden Meisterstücke von *Govert Flinck*. Das frühere von 1642 (Nr. 18), ehemals im grossen Schützensaal der Cloveniers-Doelen, zeigt vier Offiziere in ganzer Figur, breit und frei gemalt, in kraftvoller Wirkung, die Köpfe voll Leben. Noch bedeutender ist das grössere Stück von 1645 (Nr. 72), welches

zwölf Gestalten in meisterlich breiter grossartiger Auffassung und trefflicher Anordnung vorführt. Es ist eins der schönsten Werke der Gattung. Daran schliesst sich das herrliche grosse Regentenstück, welches *Ferdinand Bol* 1649 für das Leprozenhuis gemalt hat (Nr. 115), ein Werk ersten Ranges, edel und vornehm aufgefasst, das Schwarz der Gewänder mit dem prachtvollen Teppich des Tisches zu wunderbarer Harmonie verbunden. Hierher gehört auch das treffliche Bild von *Joachim Sandrart* (Nr. 71), das zwar in der Composition Einiges zu wünschen übrig lässt, aber dafür durch freie und kühne malerische Behandlung entschädigt.

Während alle diese Künstler in der Vereinfachung des Tons und der höchsten Freiheit malerischer Behandlung dem Einfluss Rembrandt's sich hingegeben zeigen, tritt *B. van der Helst,* den wir schon in einem Bilde von 1639 kennen lernten, mit seinem Hauptwerke von 1648 im Museum zu Amsterdam noch einmal mit jener naiven objectiven Auffassung der früheren Zeit vor uns hin. Das berühmte Festmahl, welches die Bürgergarde zur Feier des Westphälischen Friedens am 18. Juni 1648 veranstaltete, ist hier in einem Werke des grössten Umfanges und der höchsten Meisterschaft geschildert. Aber man kann keinen schärferen Gegensatz denken, als er zwischen diesem Werke und der in demselben Raume ihm gegenüberhängenden Nachtwache waltet. Nicht der mindeste Einfluss Rembrandt's ist hier zu spüren. Das unsägliche Detail bei van der Helst, mit staunenswerther Hingabe und vollendeter Meisterschaft gemalt, steht im nüchtern klaren Tageslicht ziemlich unvermittelt, jede Lokalfarbe ungebrochen für sich da; alle die reichen Farben, besonders das helle Blau der Schärpen etc., gehen nicht in eine ruhige Gesammtwirkung auf. Es fehlt die bewältigende und stimmende Kraft eines harmonischen Grundtons, es fehlt in dem gar zu gleichmässig verstreuten Licht die concentrirte Macht einer dominirenden Beleuchtung. Unerschöpflich reich freilich ist das Interesse am Einzelnen; unvergleichlich die Kraft der Zeichnung und das Charakteristische individuellen Ausdrucks, wahrhaft grossartig die männliche Wucht und Energie der Gestalten, und das Alles in einer dem Volksgeist entsprechenden verstandeshellen Nüchternheit geschildert.

In seinen späteren Werken zeigt nun aber auch van der Helst den Einfluss Rembrandt's in jener Vereinfachung der malerischen Mittel, jenem Vorherrschen eines aus wenigen Farben zusammengestimmten Akkordes voll ruhiger Würde und Feierlichkeit, der fortan den Grundzug der holländischen Malerei bildet. Diese Werke fallen sämmtlich in die fünfziger Jahre, die neben ihnen noch einige von andern Meistern

aufweisen. Das früheste ist jenes kleine, fast miniaturartig zierliche Bildchen des Louvre von 1653, von bewundernswürdiger Feinheit malerischer Behandlung, welches dann mit gewissen Abweichungen in dem Meisterwerk des Museums zu Amsterdam vom Jahr 1657 in grossem Massstab wiederkehrt. Hier ist alles Einzelne in seiner selbständigen Bedeutung abgedämpft und der Herrschaft einer ruhig klaren Gesammtstimmung untergeordnet. Noch zwei dieser späteren Bilder besitzt das Rathhaus zu Amsterdam (Nr. 30 und 31), das eine von 1655, das andere aus dem folgenden Jahre, beide von ruhig vornehmer Haltung, von grösster Einfachheit, Klarheit und Tiefe des Tons. Im Rathhaus zu Haarlem endlich wird dem Meister ein grosses lebensvolles Schützenstück (Nr. 68), welches statt ruhiger Berathung den bewegteren Moment des Ausmarsches darstellt, zugeschrieben; in der That ein treffliches Werk, das sich neben den Schöpfungen eines Fr. Hals sehen lassen kann, obwohl es weicher, in glatterem Farbenauftrag und milderer Grundstimmung gemalt ist.

Der Einfluss van der Helst's ist in dem grossen mächtigen Schützenmahl von zweiundzwanzig Personen zu erkennen, welches 1653 *Johan Spilberg* gemalt hat, jetzt unter Nr. 19 im Rathhaus zu Amsterdam, voll Leben und Ausdruck in kräftiger Farbenwirkung durchgeführt. In diese Reihe gehören noch die beiden einfach tüchtigen Regentenstücke Nr. 80 und 81 im Haarlemer Rathhaus, welche *J. van Loo* 1658 und 1659 gemalt hat, in der Weise van der Helst's bei aller Lebensfülle nach höherer Eleganz strebend. Endlich erkennt man ähnliche Tendenz an einem schönen grossen Schützenmahl des Museums zu Rotterdam, von *Willem Eversdyck* um die Mitte des Jahrhunderts für die Stadt Goes gemalt.

Auch die sechziger Jahre sind noch durch eine Anzahl tüchtiger Werke verwandter Art ausgezeichnet. An der Spitze steht *Rembrandt* mit seinem wunderbaren Bilde der Staalmeister vom Jahr 1661 im Museum zu Amsterdam. Wieder ein ruhiges Beisammensein würdiger Männer zu geschäftlicher Berathung; aber eine Grossartigkeit der Charakteristik, ein schlichter Ernst des Ausdruckes, dass man auf die wichtigsten Staatsverhandlungen schliessen möchte. Alles in grösster Breite, markiger Kraft und genialer Freiheit hingestellt, die Gestalten wie von Licht umfluthet, wie in Luft getaucht; die schwarzen Gewänder, die weissen Kragen, die klaren Köpfe voll individuellen Lebens, dazu der tiefrothe Teppich, das ist ein Ganzes voll markiger Tiefe, von souveräner Macht fest geschlossener Wirkung.

An dies Meisterwerk reihen sich der Zeit und der Bedeutung nach die beiden Regentenstücke vom Jahre 1664 von *Fr. Hals* im Haarlemer

Rathhaus. Hier ist eine noch breitere und kühnere Behandlung, etwa den spätesten Werken Rembrandt's entsprechend. Der achtzigjährige Meister hat in den beiden Bildern die Vorsteher und die Vorsteherinnen des Oudemannenhuis mit einer Verwegenheit der Pinselführung auf die Leinwand geworfen, der man zwar nicht die Schwächen des Alters, wohl aber die Gleichgültigkeit desselben gegen Alles, was bloss Anmuth und äusserer Schein ist, anmerkt. Dies schier verächtliche Hinwerfen gewaltiger Farbenklexe, die so wie sie hingeworfen wurden, rücksichtslos stehen geblieben sind, ist bei dem Frauenbilde minder erfreulich, als bei dem Männerbilde, wo ausserdem die mittlere Figur auch im Kopfe feiner behandelt und durch gesteigertes Licht zur Hauptperson gemacht ist. Staunenswerth bleibt immerhin die ungeheure Gewalt der Wirkung, mit welcher die Köpfe sich im vollen, kühlgrauen Licht von dem Schwarz der Gewänder und dem dunklen Grunde abheben. Es ist eine Kunst, die im energischen Streben nur das Wesentliche zu erfassen, hart bis an die Grenze des Erlaubten vorgeht.

Von einem gleichzeitigen, aber jüngeren Haarlemer Meister, *Jan de Bray*, besitzt das dortige Rathhaus vier recht bedeutende Regentenstücke, welche den Einfluss von Hals auf einen sehr begabten Meister zu erkennen geben. Die Vorsteher des Waisenhauses sind das früheste dieser Bilder (1663), breit und pastos gemalt, Hände und Köpfe voll Leben, die Gestalten kräftig, von hellgrauem Grunde sich abhebend. Nicht minder vortrefflich die Vorsteherinnen des Waisenhauses, von 1664, in feinem hellem Luftton gehalten, das Schwarz und Weiss der Kleider durch den violetten Tischteppich meisterlich zusammengestimmt. Das folgende Bild von 1667, die Vorsteher des Siechenhauses, ist vielleicht das bedeutendste von allen, in Freiheit und Leben, Macht der Charakteristik und Vollendung des Helldunkels kaum hinter Hals zurückstehend. Nicht ganz so bedeutend, aber doch auch voll Tüchtigkeit, sind die Vorsteherinnen des Siechenhauses aus demselben Jahre. Die späteren Werke des Künstlers, welche dieselbe Sammlung bewahrt, Darstellungen allegorischer und antikisirender Art, zeigen ihn nicht mehr auf gleicher Höhe, sondern bei aller Gediegenheit des Machwerks schon zum Theil bunt, zum Theil conventionell und decorativ.

Ein tüchtiges Regentenstück von 1668, von *Abraham van den Tempel,* einem Schüler Joris van Schootens, besitzt die städtische Galerie zu Leyden. Aus etwas späterer Zeit (1675) sieht man ebendort eine der besseren Arbeiten von *Johann de Baan* in einfach ernstem Ton, kraftvoll gemalt auf dunklem Grund mit Ausblick in's Freie. Derselbe Meister hat 1682 in einem grossen Bilde des Haager Rathhauses den dortigen Magistrat dargestellt. Wie hier die Allongeperücke ihre

Herrschaft anfängt, ist es mit der ungezwungenen Freiheit der früheren Zeit vorbei, und die steife Gravität der Haltung ist ebenso unerfreulich, wie das Streben nach Eleganz, das der Malerei ihre alte Kraft verkümmert. Vom Jahre 1674 besitzt das Haarlemer Rathhaus noch ein tüchtiges Regentenstück von *Pieter van Anraadt.* Es stellt die Vorsteherinnen des Heiligengeisthauses in derber, breiter Behandlung dar, ist aber in den Schatten etwas zu schwarz und schmutzig.

Aus dem 18. Jahrhundert ist die Ausbeute gering. Von den bemerkenswertheren Werken nenne ich nur die grosse Darstellung im Haager Rathhaus, in welcher *Carel de Moor* 1717 den dortigen Magistrat in ziemlich conventioneller und flauer Weise vorgeführt hat. Endlich von *Frans Decker* ein Regentenstück des Haarlemer Rathhauses von 1737, steif in der Haltung mit dem süffisanten Ausdruck der Köpfe und dem fatalen hochmüthigen Zug der Lippen, welcher sich so gern mit der Allongeperücke verbindet, dabei im Colorit leer und bunt. Man sieht ein Geschlecht, das in Wohlleben und Weichlichkeit die alte Kraft verloren hat. Es versiegt immer auffallender jenes kräftige Gemeingefühl, welches in früheren Zeiten die Freude an solchen Gesammtdarstellungen bürgerlicher Tüchtigkeit geweckt und genährt hatte. Wie es einst mit der griechischen Plastik zu Ende ging, als man aufhörte, Siegerstatuen in Olympia zu errichten, so schwand die holländische Malerei, einst so gross und machtvoll, zur Armseligkeit herab, seitdem die Freude an den Schützenstücken erloschen war.

# Erzherzog Ferdinand von Tirol als Architect.

Mit einem Rückblick auf die Kunstbestrebungen der Habsburger in Tirol.

Historiker und Kunsthistoriker berichten übereinstimmend, Georg Podiebrad habe um 1459 im Thiergarten bei Prag, am nordwestlichen Abhange des Weissen Berges ein Schloss erbaut, dem er zur Erinnerung an seine erste Gemahlin, Kunigunde von Sternberg, die auffallende Form eines sechsstrahligen Sternes geben liess.

Bei aller Achtung vor der Galanterie Podiebrad's gegen seine erste Gemahlin wird man jedoch schon durch die Form des Grundrisses zu dem Schlosse auf den kaum zu bewältigenden Zweifel gebracht, ob in der Mitte des 15. Jahrhunderts eine solche architectonische Schrulle überhaupt möglich ist.

Es ist mir nicht bekannt, auf welche Urkunden oder urkundliche Andeutungen der angeblich Podiebrad'sche »Stern« sich gründet [1]), wohl aber stehen mir Actenstücke zu Gebote, welche nicht bloss die Unmöglichkeit constatiren, dass jener merkwürdige Bau dem 15. Jahrhundert angehöre, sondern auch direct den Baumeister nennen, welcher den Plan zum Lusthause Stern bei Prag erfunden und gezeichnet hat. Es ist dies kein anderer als Erzherzog *Ferdinand* von Oesterreich, Sohn Kaiser Ferdinands I., einst Statthalter in Böhmen, später regierender Landesfürst von Tirol und Schöpfer der berühmten Ambraser Sammlung.

Schon Ferdinand I. war, wie urkundlich nachgewiesen werden könnte, ein gründlicher Kenner von Bauten [2]). Es geht dies namentlich aus seinen Unterredungen und Abmachungen mit dem Baumeister

---

[1]) Lotz, Kunsttopographie Deutschlands, II, 391, beruft sich auf Mertens. Conservator Wocel in Prag und Dr. Corn. Schäffner lassen ebenfalls K. Georg Podiebrad den Erbauer des Schlosses sein. Mitth. der Centr.-Comm. 1867 S. V. 1868 S. XCI.

[2]) Statth.-Arch. Innsbruck, Kop.-Bücher 1550 u. f.

der berühmten Franziskaner Hofkirche zu Innsbruck hervor, welche leider durch den Ungeschmack späterer Zeiten, der selbst jetzt noch nicht zum Stillstand kommen will, Ungeheuerliches erlitten hat. Der Sohn des im Kunstfache wohlbewanderten Kaisers war aber nicht bloss Freund und Kenner der Kunst, sondern selbst künstlerisch productiv und wie gesagt, der Schöpfer des Lusthauses Stern bei Prag, dessen Originalität der berühmte Kunsthistoriker Wilhelm Lübke in seinem Werke über die deutsche Renaissance mit einer Ausführlichkeit gewürdigt hat, die er sonst nur den bedeutendsten Werken zu schenken pflegt. Ein besseres, unbefangeneres Zeugniss für den Werth dessen, was der Erzherzog durch den Bau und die Ausstattung des Prager Sterns geschaffen, hätte dem bisher ganz unbekannten Baumeister aus königlichem Geblüte kaum ausgestellt werden können.

War aber Erzherzog Ferdinand nun auch wirklich der Architect dieses merkwürdigen Schlosses?

Der Beweis hiefür liegt in zwei Documenten des k. k. Statthalterei-Archivs in Innsbruck[3]), von Aussen mit der Aufschrift bezeichnet:

»Epitaphium zum gulden stern im newen tiergarten zu Prag«.

Schon diese äussere Bezeichnung der beiden Schriftstücke sagt uns, dass es sich in demselben um das neue, also erst erbaute oder zu erbauende Lustschloss im Prager Thiergarten handle. Weit überraschender aber ist der Inhalt des Epitaphiums selbst, oder vielmehr der fünf Epitaphien oder Aufschriften, welche offenbar zur Auswahl betreffenden Orts vorgelegt zu werden bestimmt waren und, da eines derselben die Bezeichnung »dises ist expedirt« trägt, auch wirklich vorgelegt worden sind. Zwei derselben sind in lateinischer, zwei in deutscher Sprache verfasst. Inhaltlich aber sagen alle dasselbe, nämlich dass Erzherzog Ferdinand dieses Werk, den Sternbau, erdacht, den Bauplan dazu gemacht und den ersten Stein in das Fundament gelegt habe. Doch lassen wir die Epitaphien selbst sprechen. Die beiden lateinischen lauten wie folgt:

»Cum lustra viderat tercentum et undecim aetas
A Jesu nobis data salute nato,
Sola me finxit fundato lapide primo
Fernandi archiducis diva Minerva manus.

Aliud.

Me ut vides finxit posuitque dextera sacra
Fernandi, regis romanorum filii.«

---

[3]) Abtheilung Pestarchiv XIII. 36.

Inhaltlich noch mehr sagen die deutschen »Epitaphien«, indem s. uns nicht bloss den Erzherzog als Architecten und den Tag der Grundsteinlegung bezeichnen, sondern auch ausdrücklich bemerken, dass an der Stelle des Sterns früher kein Gebäude, also auch kein Podiebrad'sches gestanden habe. Die beiden ersten, deutschen Epitaphien lauten:

»Auf diesem ort, wie mancher sicht,
Bey menschen zeiten ist gwesen nicht;
Es hat sich aber seltzam gwendt
Aus nichts, Guldtstern bin ich genent.
Abgmessen, gmacht vnd circulirt,
Darzu mit erstem stain fundirt
Von einem fürsten lobeleich,
Ferdinand, erzhertzog von Oesterreich.
Beschehen in 1555 jahr den 27. Juni.«

»Ein andrs.«

»Im tausendfünfhunderten zwar
Vnd fünfvndfünfzigisten jahr,
Den siben vnd zwanzigsten tag
Des Juni sommbr monat
Hat disen stain legt vnd fundirt
Das werk erdacht vnd circulirt
Mit seiner tuyren rechten hant
Von Oesterreich erzherzog Ferdinand.«

Die dritte — zum Glücke der Prosodie und der edlen Dichtkunst nicht gereimte, deutsche Inschrift, welche den Preis der Concurrenz davon trug und »expedirt« wurde, lautet:

»Als man zelt hat ain tausend fünfhundert vnd fünfvndfünfzig jar, den sibenvndzwainzigisten tag des monats Junii haben der durchlauchtigiste, hochgeborn fürst vnd herr, herr Ferdinand, erzherzog zu Österreich, herzog zu Burgundi etc., graue zu Tirol etc. volmechtiger stathalter irer fürstlichen durchlaucht allergnedigisten vnd gelibtisten herrn vnd vaters, der röm., hungerischen vnd behemischen kön. Mjt. diser loblichen cron Beheim etc. gegenwurtig werk selbst erdacht, mit aigner hand abgmessen vnd circulirt, den ersten stain in das fundament gelegt, demselben werk den namen zum Gulden Stern gegeben vnd [es] damit geeret.«

Diese »expedirte« Inschrift, nach welcher Erzherzog Ferdinand dem Schlosse auch den Namen zum goldenen Stern gegeben hat, war entweder bestimmt, mit in den Grund gelegt oder irgendwo am Gebäude selbst angebracht zu werden, jedenfalls gibt sie uns über die Zeit des Baues und des Architecten selbst die genaueste und sicherste Nachricht.

Das Lustschloss selbst ist ohne Beigabe von Abbildungen schwer zu beschreiben[4]). Der Grundriss hat, wie schon der Name des Schlosses andeutet, die Form eines Sternes und zwar läuft dieser in sechs Strahlen aus. Die Entfernung von einer Strahlenspitze zur andern beträgt 124 Fuss, der Durchmesser des ganzen Gebäudes 244 Fuss. Das Aeussere des Baues fällt lediglich durch die ganz ungewöhnliche Form auf, da demselben jeder äussere Schmuck abhanden gekommen ist und die Fenster beinahe ganz vermauert worden sind. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass das Schloss einst nicht bloss von innen, sondern auch von aussen reich geziert und geschmückt war, ja dass selbst viel Gold dekorativ daran verwendet worden ist, denn umsonst hätte der prachtliebende Erzherzog sein Lustschloss nicht den goldenen Stern genannt. Es wäre von grösstem Interesse zu wissen, auf welche Weise der geniale Erzherzog an der ungewöhnlichen Form des Schlosses die architectonische Gliederung und Verzierung bewerkstelligt hat, denn diese Aufgabe war nicht weniger schwierig als die kunstgerechte Verwerthung der inneren Räumlichkeit des Sterns, welche trotz ihrer architectonisch ungefügigen Form von dem fürstlichen Architecten so glücklich bewerkstelligt worden ist. Im Innern erheben sich über dem Kellergeschoss drei Stockwerke, von denen das erste als Hauptgeschoss behandelt und decorirt ist. Man gelangt zu demselben auf einer, in das Dreieck eines Sternstrahles eingelassenen Treppe. Der innere Kern des Treppenhauses umschliesst überdies noch eine kleine Wendeltreppe. Die fünf übrigen Sternstrahlen enthalten fünf Säle, von denen jeder einen Rhombus mit abgestumpften spitzigen Ecken bildet und in welche man durch die dazwischen liegenden Corridore gelangt, die in der Mitte des Gebäudes unter einem zwölfeckigen Kuppelraum von 24 Fuss Durchmesser zusammenlaufen. Nach Auswärts münden die Corridore in den zwischen zwei Sternstrahlen liegenden Winkel, wo ein Fenster angebracht ist, durch welches das Licht in den Corridor und hinein in den kuppelförmigen Raum fällt, während die Säle ihr Licht durch zwei an den Seiten der Sternstrahlen angebrachte Fenster erhalten. In den abgestumpften Ecken der Säle sind Marmornischen angebracht, ohne Zweifel zur Aufnahme von Statuen bestimmt. Von den Marmorplatten des Fussbodens haben sich nur geringe Reste erhalten; völlig verschwunden ist auch die künstlerische Bekleidung der Wände, dagegen sind sämmtliche Stuckdecorationen der gewölbten Decken im Mittel-

---

[4]) Ausführliche Schilderungen des Schlosses bei Lübke, Geschichte der deutschen Renaissance, S. 633—638 und in den Publikationen der Centr.-Commission 1867, S. V. von Wocel, 1868 S. XCI von C. Schäffner.

raum, den Corridoren und den fünf Sälen noch vollständig erhalten. »Durch die geniale Eintheilung,« sagt Lübke, auf dessen Mittheilungen und Zeichnungen ich diese Beschreibung basire, »die in jedem Raume neue Motive anwendet, sich nirgends wiederholt, mit dem feinsten Zug architectonischer Linien unerschöpflichen Reichthum der Phantasie und meisterhafte technische Ausführung verbindet, gehören diese Werke unbedingt zu den grössten Schätzen der Renaissance-Decoration diesseits der Alpen.« Man sollte nun glauben, dass Alles dran gesetzt würde, das noch in der Ruine so sehr bewunderte, architectonisch so originelle, decorativ einzig schöne Werk möglichst zu erhalten. Dem ist leider nicht so.

Seit unbekannter Zeit zu einem Pulvermagazin verwendet, diente es diesem Zwecke bis 1866, wo bei der preussischen Invasion der goldene Stern geräumt wurde und die Freunde der Kunst und des Alterthums nach Entfernung des Pulvers zum erstenmale es betreten, bewundert und beschrieben haben. Nach dem Abzug der Preussen wurde das Schloss trotz Beschreibung und Bewunderung, trotz Bitten und Vorstellungen des Prager Conservators Wocel, des archäologischen Vereins des böhmischen Museums, seiner vorigen Bestimmung wieder zurückgegeben und ist k. k. Pulverthurm wie früher. Vergeblich waren die Anstrengungen, »das hochoriginelle Werk, ein Unicum seltenster Art, der schmachvollen Verunglimpfung zu entreissen.« [5]) In die Wagschale dieser kunstfreundlichen Bestrebungen zur Rettung des Schlosses lege ich mit diesen Zeilen den erlauchten Namen seines Erbauers, Erzherzogs Ferdinand, der als einstiger siegreicher Feldherr noch heute ein Recht hat, auch für seine friedlichen Werke die Achtung des Gottes Mars zu verlangen.*)

Es ist mir kein Gebäude bekannt, zu welchem ein erlauchter Prinz den Plan erfunden und gezeichnet hätte und der in der Kunstgeschichte so berühmt gewordene Stern zu Prag hat für uns einen um so höheren Werth, als der geniale Architect dieses einstigen Prachtbaues dem Hause Habsburg angehört, dessen durch Jahrhunderte bethätigter,

---

[5]) Lübke, Gesch. der deutschen Renaissance S. 634.

*) Obiger Aufsatz wurde bereits im December 1874 für das Repertorium niedergeschrieben. Es gereicht der Redaction zur grossen Befriedigung, dem Leser mittheilen zu können, dass der Wunsch des Herrn Verfassers in Erfüllung gegangen ist und das Sternschloss, Dank den Bemühungen der k. k. Centralcommission, nicht mehr als Pulvermagazin verwendet wird. Auch dürfte es den Leser interessiren, zu erfahren, dass die k. k. Centralcommission eine selbstständige Publication über dies Baudenkmal vorbereitet, zu welchem Zwecke Oberbaurath v. Ferstel und Reg.-R. J. von Falke dasselbe untersucht haben. (Anm. d. Red.)

von keinem deutschen Fürstenhause übertroffene Kunstsinn auf nicht-österreichischer Seite so gerne in Zweifel gezogen wird, worüber man sich allerdings nicht wundern darf, da man in Oesterreich selbst noch jetzt lieber unter den tschechischen Podiebrad's, als unter den deutschen Erzherzogen die Schöpfer bedeutender Kunstwerke sucht. Erst wenn einmal unsere Archive allerorts benutzbar gemacht und kunsthistorisch ausgebeutet sein werden, wird man aus den gewonnenen Resultaten eine vollständige Uebersicht der Leistungen der Habsburger auf dem Gebiete der Kunst gewinnen können. Viele Werke der Kunst, welche Schöpfung und Verdienst Habsburgischer Herrscher sind, wurden zerstört, viele vergessen, viele auf fremde Rechnung geschrieben. Was sie in dem kleinsten ihrer Länder, in Tirol allein, geschaffen haben, müsste ihnen den ehrenvollsten Platz in der Kunstgeschichte sichern.

Das mit Herzog Rudolf IV., dem Erbauer des Stefansdomes in Wien, an das Haus Habsburg gekommene kleine Land Tirol hatte, so lange es selbständig von Herrschern aus diesem Hause regiert wurde, immer kunstsinniger Fürsten sich zu erfreuen.

Schon Herzog Friedrich mit der leeren Tasche (1406—1439) bethätigte die in allen Habsburgern gelegene Baulust. Nach den langen Kämpfen mit dem Uebermuth des Adels und nach dem Ausgleich mit seinem Bruder endlich in den ruhigen Besitz Tirols gekommen, vertauschte er die alte Burg der Andechser zu Innsbruck mit einer neuen und baute sich in Mitte der Stadt eine Residenz, die durch das goldene Dächlein ihres Erkers noch jetzt eine Berühmtheit ist[6]).

Erzherzog Sigismund (1439—1490) erbte die Baulust seines Vaters und besass glücklicher Weise auch die Mittel, sie bethätigen zu können. Der Burgen und Lustschlösser, die er theils ganz neu, theils vollständig umgebaut und mit seinem Namen belegt hat, sind so viele, dass er jeden Monat des Jahres in einem andern Schlosse hätte verleben können. Von Sigmundslust im Unterinnthale bis Sigmundsried am oberen Inn und von Sigmundsburg am Fern bis Sigmundskron an der Etsch hat Herzog Sigmund seinen Namen durch romantische Bauten verewigt. Auch die kirchliche Baukunst erhielt durch ihn reichliche Förderung; die berühmte gothische Kirche in Landeck wurde um 1471 hauptsächlich mit seinem Gelde erbaut[7]). Erwähnenswerth ist auch das Haus, welches Herzog Sigmund seinem Trabanten, dem Riesen Haidl, in der Hofgasse zu Innsbruck gebaut hat. Dieses noch gut erhaltene und mit

[6]) Die ersten zwei Bürgerhäuser wurden zum Zwecke des Burgbaues 1420 angekauft. Statth.-Arch. Camm.-A.

[7]) Statth.-Arch. Fragm. lib. V. 443.

dem aus Stein gemeiselten Bildnisse des Riesen gezierte Haus, noch jetzt das Riesenhaus genannt, ist kunsthistorisch in so ferne von Interesse, als es die Zeit des ersten Uebergangs vom Spitzbogen in den Rundbogen konstatirt. Das Portal dieses um 1480 gebauten Hauses ist bereits im Rundbogen, eingefasst mit sich durchschneidenden Stäben, construirt. Grosse Förderung erhielt durch Erzherzog Sigmund auch das Kunsthandwerk, namentlich die Goldschmiedekunst. Die Pokale der Innsbrucker Goldschmiede bildeten eine Hauptzierde der landesfürstlichen Credenz [8]. Den grössten Ruhm aber erwarb sich die Harnischschlägerei Erzherzog Sigmund's in Mühlau bei Innsbruck, deren Werke in Italien wie in Deutschland bekannt und gesucht waren [9].

Der hohe Kunstsinn Kaisers Maximilian I. (1490—1519) ist nie in Frage gestellt worden, obwohl einige seiner grössten Schöpfungen erst durch die neuere Forschung bekannt geworden sind. Er erbaute eine neue Burg zu Innsbruck [10], den prachtvollen Wappenthurm [11], einen neuen Erker zum goldenen Dächlein [12], das Lustschloss mit der schönen gothischen Kapelle zu Flaurling [13], die herrliche Kirche zu Seefeld mit Säulen und Gewölbrippen von Marmor [14]; zahlreiche andere Kirchen schmückte er mit kunstreichen Glasmalereien, wie die Kirche zu Thaur, Nauders, Graun u. A. [15]. Die landesfürstlichen Burgen und Schlösser im Lande liess er mit — leider beispielloser — Pietät gegen seine

---

8) Statth.-Arch. Inventare.

9) Schönherr: Ueber Marx Treitz-Saurwein. Im Archiv für österr. Gesch. Bd. 48. Der Harnisch K. Franz I. von Frankreich, im Archiv für tirolische Gesch. und Alterthumskunde. Bd. I.

10) Auf derselben Stelle, auf welcher die jetzige Hofburg steht. Die daselbst gestandenen Privathäuser kaufte er und liess sie niederreissen oder umbauen. (Statth.-Arch. Camm.-A.)

11) Ein in Gothik und Renaissance aufgeführter Thurmbau mit reichem heraldischen Schmuck in den gothischen Gliederungen der beiden Hauptseiten. Abbildung bei Herrgott Mon. dom. Habsb. tom. I.

12) Der Erker mit dem goldenen Dächlein ist in seiner jetzigen Gestalt, wie Lübke mit Recht behauptet, ein Werk der Maximilianischen Zeit und die daran angebrachte Inschrift „anno 1500" offenbar die richtige Zeitangabe für den Bau. Der ganz flache Bogen mit den sich durchkreuzenden Stäben kommt hier früher nirgends vor. Die in Marmor gemeiselten prachtvollen Wappen und die figürlichen Darstellungen in den Feldungen müssen schon ihres Inhaltes wegen in die Zeit Maximilians gesetzt werden.

13) Statth.-Arch. Misc. 105.

14) Statth.-Arch. Cop.- und Raitbücher.

15) Statth.-Arch. Maximiliana. Eine Zeichnung zum Fenster der Kirche in Nauders hat sich noch erhalten. Das Schreiben Maximilians mit dem Auftrage, die beiliegende Zeichnung ausführen zu lassen, ist aus dem Schlosse Nauders 1516, Mai 30. datirt.

Vorgänger, oder aus Liebe zur Kunst restauriren und erhalten, ebenso andere Bau- und Kunstdenkmale, wie z. B. Runkelstein und seine Fresken [16]). Er gründete die durch ihre grossartigen Werke berühmt gewordene Kunsterzgiesserei in Mühlau [17]), die Hofplattnerei zu Innsbruck [18]) und brachte die Münze zu Hall durch die Berufung bedeutender Eisenschneider zu neuer Blüthe [19]).

Ferdinand I. (1519—1564) erweiterte und verschönerte die landesfürstliche Burg zu Innsbruck, schuf in derselben den selbst von Titian [20]) belobten »Saal- und Paradeisbau« [21]), baute die (nach den alten Beschreibungen jetzt freilich kaum mehr erkennbare) Franziskaner Hofkirche, das anstossende Kloster mit dem marmorreichen Kreuzgang [22]) und schmückte die Kirche selbst mit kunstreichen Logen, kostbaren Altären und prachtvollen Glasmalereien, alles von ersten Meistern der Hauptstadt ausgeführt und verfertigt [23]). Das Grabmal Kaiser Maximi-

---

[16]) Schönherr: Das Schloss Runkelstein bei Bozen. Mit einem Inventar des Schlosses von 1493. Innsbruck 1874.

[17]) Schönherr: Geschichte des Grabmals Kaiser Maximilian I. 1505—1519 im Archiv für tir. Gesch. und Alterth. 1864. Bd. I. S. 1—70.

[18]) Ueber Marx Treitz-Saurwein. Im Arch. für österr. Gesch. Bd. 48.

[19]) Statth.-Arch. Cop.- u. Raitbücher. Die meisten maximilianischen Münzen erhielten ihren Stempel und ihr Gepräge in der Münze zu Hall in Tirol.

[20]) Titian hielt sich wiederholt am Hofe Ferdinands in Innsbruck auf, welcher dem berühmten Meister viele materielle Vortheile, namentlich durch Unterstützung des von Titian in Tirol betriebenen Holzhandels, zuwandte. (Statth.-Arch. Cop.-Buch Tirol 1532—1534.) Titian hatte in Innsbruck die Bildnisse Ferdinand I., seiner Gemahlin und seiner Töchter gemalt. Ridolfi, Vite de' pittori Venez. 1648. p. 166.

[21]) Der Saal zeichnete sich durch seine Grösse, durch sein prachtvolles Getäfel und die von den ersten Innsbrucker Meistern ausgeführten Gemälde, so wie durch die in die Fenster eingesetzten Glasmalereien aus. Unter dem „Paradeisbau" verstand man die an den Saal anstossenden Gemächer. Der Saal- und Paradeisbau fällt in die Zeit von 1534—1540. Als Baumeister erscheint Lucius de Spazis aus Trient. (Statth.-Arch.)

[22]) Dieser Kreuzgang wurde vor zwei Jahren über Verwendung des gegenwärtigen Statthalters, Grafen von Taaffe, in würdiger Weise restaurirt.

[23]) Davon ist leider fast nichts mehr zu sehen, da dem wechselnden Geschmacke und Ungeschmacke der Zeit und der die Kirche gottesdienstlich versehenden Mönche in sclavischer Weise Rechnung getragen wurde. Der prachtvolle Orgelkasten und die s. g. Fürstenloge wurden mit Mauertünche (die Erzstatuen mit Oelfarbe) überschmiert. Die ursprünglich gothischen Altäre wurden dreimal durch andere ersetzt. Die Maasswerke und die Glasmalereien in den Kirchenfenstern sind spurlos verschwunden. (Ueber letztere vgl. Schönherr: Paul Dax, Maler etc. im Archiv für tir. Gesch. II. 107.)

lians, dessen ursprünglicher Plan [24]) in Verlust gerathen war, liess er im geschmackvollen Renaissancestyl ausführen und dasselbe mit Reliefs in Marmor schmücken, zu deren Ausführung der Kaiser die Gebrüder Bernhard und Arnold Abel berief, während er die Zeichnungen zu den Reliefs dem Maler Florian Abel, einem Bruder der vorigen und sesshaft in Prag, übertragen hatte [25]). Da die beiden Abel in vielfacher Beziehung nicht entsprochen, berief er Alexander Collin von Mecheln, von dessen Geschicklichkeit und Leistungen der Kaiser auf seiner Reise nach Frankfurt (1562) viel Lobenswerthes gehört hatte [26]). Kurz vor seinem Tode hatte Kaiser Ferdinand noch Gelegenheit, eine von Collin ausgeführte Relieftafel zu sehen. Hoch erfreut über die ausserordentliche Leistung ermunterte er den Künstler die Arbeit eifrig fortzusetzen, »damit solches Werk noch in dero Leben verfertigt werden möchte« [27]).

K. Ferdinand I. liess ferner den grösseren Theil der 28 grossen Erzbilder zum Maximilianischen Grab, so wie viele andere kleinere Statuen in Erz, einige in Silber und zwar in der Kunsterzgiesserei zu Mühlau ausführen [28]), welche er trotz aller finanziellen Schwierigkeiten und obwohl er auf dem Schlosse zu Prag eine zweite Kunsterzgiesserei unterhielt, nicht eingehen liess [29]). Die von Kaiser Maximilian unvollendet hinterlassenen Bauten, wie z. B. den des Lustschlosses in Flaurling, liess K. Ferdinand I. vollenden [30]). Künstlerische Unternehmungen, darunter insbesondere die Glasmalerei-Anstalt der Hochstetter in Hall,

---

[24]) Nach urkundlichen Andeutungen sollte das Grabmal ursprünglich in Erz gegossen werden und höchst wahrscheinlich waren die kleinen Erzbilder, die jetzt in der anstossenden „silbernen Kapelle“ stehen, bestimmt, das Grabmal selbst zu zieren. Vielleicht diente dem Plane als Vorbild Vischer's Werk in Magdeburg, das Grabdenkmal des Erzbischofs Ernst.

[25]) Schönherr: Die Gebrüder Abel in Mayer's Künstlerlexicon. I. Band. 1. Heft 1870. Allg. deutsche Biographie. I. Bd. 1. Heft. 1875.

[26]) Collin hatte eben auf dem Schloss zu Heidelberg, wo er mit 12 Gesellen die Marmorarbeiten übernommen hatte, sich einen Namen gemacht. „Sumarische Erzellung, was die Collinen dem hochlöblichen Hauss Oesterreich gedient.“ Ein Promemoria von Collin's Sohn. Msc.

[27]) Ebendaselbst.

[28]) Urkunden und Acten des Statth.-Arch. Eine der in Silber ausgeführten kleineren Statuen hat sich erhalten und gehört zum Kirchenschatze der Franziskaner-Hofkirche.

[29]) In dieser Giesserei auf dem Schlosse zu Prag bildete sich der nachhin berühmt gewordene Erzgiesser Heinrich Reinhart. (Statth.-Arch.) Ich gebrauche die Bezeichnung Kunsterzgiesserei im Gegensatz zu blossen Geschützgiessereien, deren K. Ferdinand mehrere unterhielt.

[30]) Statth.-Arch. Miscell. 105.

förderte er durch Privilegien, wie durch materielle Unterstützung[31]. Die von Maximilian I. gegründete Hofplattnerei zu Innsbruck gelang unter Ferdinand zur höchsten Blüthe. Die aus derselben hervorgegangenen Werke, darunter der berühmte Harnisch Königs Franz I. von Frankreich, werden noch heute in Wien wie in Paris bewundert. Was würde ein Regent wie Ferdinand I. auf dem Gebiete der Kunst nicht Alles geschaffen haben, wäre er hierin nicht durch die endlosen Türkenkriege und durch die inneren Wirren seiner Länder fortwährend gehindert und unterbrochen worden! Denn trotz allem dem hat er mehr Kunstwerke geschaffen als die meisten seiner fürstlichen Nachbarn, die in behäbiger Ruhe zuschauten, wie der Habsburger seine besten Kräfte im Kampfe mit den Heeren des Halbmonds verzehrte. Sein hohes Interesse und seine grossen Opfer für die Kunst waren nicht Sache der Mode, sondern innerem Bedürfniss und eigenem Verständniss entsprungen. Alles von Ferdinand I. auf dem Boden der Kunst Geschaffene wurde nach seiner persönlichen, eingehenden Prüfung und schliesslichen Genehmigung ausgeführt. Bei wichtigeren Unternehmungen genügte ihm die Vorlage von Zeichnungen und Plänen nicht, sondern er liess die betreffenden Künstler selbst an sein Hoflager kommen und vereinbarte mit ihnen nach einsichtsvoller Prüfung aller Details den endgültigen Plan[32]. Wie unter Kaiser Maximilian wurden nach dem Ausweise der l. f. Rechnungsbücher auch unter ihm zahlreiche arme Künstler und Künstler-Wittwen und Waisen unterstützt. Aus weiter Ferne schrieb einmal der Kaiser an die Regierung zu Innsbruck, sie möge sich um die Verhältnisse eines alten arbeitsunfähigen Malers erkundigen, er höre, dass er mit seinen vielen Kindlein grosse Noth leide; man solle demselben die nöthige Unterstützung aus der Kammer verabfolgen und ihm berichten, dass es geschehen[33].

Dem kunstliebenden und kunstverständigen Kaiser ebenbürtig war dessen Sohn, Erzherzog Ferdinand, dessen Name allein schon ein Stück Kunstgeschichte repräsentirt. Hatte er schon in Prag, wo die Statthalterschaft und die Feldzüge gegen die Türken seine ganze Thätigkeit in Anspruch zu nehmen schienen, noch Gelegenheit gefunden, der Kunst sich zu widmen und zu dienen. — das Schloss zum goldenen Stern war nicht seine einzige Kunstschöpfung daselbst — so musste seine Wirksamkeit auf dem Gebiete der Kunst in Innsbruck um so vielseitiger

---

[31]) Schönherr: Die Glashütte in Hall 1533—1604. Im Archiv für tir. Gesch. u. Alterthumskunde. Band III.

[32]) Urkunden und Acten über den Bau der Hofkirche. Statth.-Arch.

[33]) Statth.-Arch. Rait.- u. Cop.-B.

sich gestalten, je weniger die Regierung des kleinen Landes die Kraft seines in allen Gebieten der Wissenschaft bewanderten Geistes zu absorbiren vermochte. War er doch selbst auf dem Parnass kein Fremdling [34]) und seine Beredtsamkeit wurde schon von Kaiser Karl V. bewundert, als er bei seiner Ankunft in der Tiroler Hauptstadt von dem jugendlichen Erzherzog mit einer meisterhaften Rede in lateinischer Sprache begrüsst worden war [35]). Geistig und körperlich gleich kräftig gebildet, im Türkenkrieg an Kampf und Sieg gewohnt, führte er — freilich nicht immer zur Befriedigung seiner Unterthanen — auch alles, was er einmal wollte, mit rücksichtsloser Energie durch. Alle guten Eigenschaften des Erzherzogs überragte aber die Liebe zur Kunst, die sich an ihm schon in früher Jugend bemerkbar machte. Kam er zum Besuche seiner Schwestern, die in Innsbruck ständigen Hof hielten, in die tirolische Hauptstadt, in welcher er selbst einen Theil seiner Jugend verlebte, unterliess er nie, die Giesserei in Mühlau und das »Bilderhaus«, d. h. jenes Gebäude, in welchem die für das Maximilianische Grab bestimmten Erzbilder standen, zu besichtigen. Ebenso finden wir den jungen Prinzen in Löfflers Giesserei zu Büchsenhausen, im Zeughause, in welchem Löfflers Geschütze [36]) paradirten und in der Werkstätte der Hofplattner. Was er später in Ambras geschaffen, ist bekannt; das Schloss wurde unter ihm ein wahres Zauberschloss, vollgepfropft mit den reichsten Kunstschätzen und Raritäten aller Art und belebt mit pompösen Festen, Rennen und Stechen, mit dramatischen Spielen und bezaubernder Musik. Seine hier angelegte Sammlung historischer Rüstungen ist noch heute ein Unicum. Was zum schönsten und kostbarsten der Gallerie, der Schatzkammer und der Bibliothek in Wien zählt, stammt aus Ambras [37]). Wie bereits in Prag, so zeigte der Erzherzog auch hier grosses Verständniss für Bauten und feinen Geschmack für architectonische Decoration. Die äusserst vornehme »silberne Kapelle« zu Innsbruck ist nach der einen, der im vollen Zauber der Renaissance prangende »spanische Saal« zu Ambras nach der andern Richtung der beste Beleg. Seine von ihm

---

[34]) „Eine schöne Comoedi: speculum vitae humanae, auf teutsch ein spiegel des menschlichen Lebens genandt". Gedruckt in der fürstlichen Statt Innsprugg, durch Johann Pawer 1584. Das Vorwort sagt, die „Comoedi" habe „ir fürstlich durchlaucht selbst erdacht und gemacht."

[35]) Statth.-Arch. Cop.-B.

[36]) Die Geschütze des 16. Jahrhunderts waren bekanntlich nicht glatte Rohre wie jetzt, sondern mit reichem künstlerischen Schmucke bedeckt, wozu namhafte Künstler dem Giesser die Zeichnungen und Modelle lieferten. (Statth.-Arch. Cop. B.)

[37]) Vgl. die k. k. Ambraser Sammlung, beschrieben von Al. Primisser. Wien 1819.

selbst in der genannten Kapelle arrangirte letzte Ruhestätte prangt in einer unübertrefflichen Mosaik, bei welcher die Auswahl der hiezu verwendeten Steine, wie die Zeichnung der gesammten Grabesdecoration gleich bewundernswerth sind. Die von ihm für seine, in die klösterliche Einsamkeit zurückgezogenen Schwestern erbaute Stiftskirche in Hall ist noch nach hundertjähriger Profanirung und Beraubung ein sprechendes Zeugniss für den durchgebildeten Geschmack des Erzherzogs [38]).

Für die Pflege der Kupferstecher- und Buchdruckerkunst durch Erzherzog Ferdinand spricht am besten das Werk von Schrenk, mit den Abbildungen der Persönlichkeiten, deren Rüstungen von Ferdinand gesammelt wurden. Das Prachtwerk erschien 1601, in deutscher Ausgabe 1602 in Innsbruck.

Wie in Prag so wollte der Erzherzog auch hier den Thiergarten mit einer künstlerischen Perle schmücken. Jahre lang wurde am Lusthause des Innsbrucker Thiergartens gebaut und verschönert. Auch ein kunstreicher Brunnen von Erz, zu welchem der Erzherzog die Zeichnungen aus Prag sandte, sollte ihn zieren. Die Verträge mit Collin, welcher ihn modelliren und mit Löffler, der ihn giessen sollte, sind 1565 abgeschlossen worden [39]); ob der Brunnen auch ausgeführt wurde, scheint mir zweifelhaft zu sein [40]).

Von dem Wirken der auch von Erzherzog Ferdinand unterhaltenen Kunst-Erzgiesserei, welche er in der Hofburg selbst eingerichtet hatte, haben wir bisher keine andere Nachricht, als dass die letzten Piecen zum Grabmale Kaiser Maximilian's in derselben gegossen worden sind, zu welchem Zwecke der Erzherzog den italienischen Giesser Ludwig del Duca [41]) berufen hatte. Die Vollendung des Maximilianischen Mausoleums ist überhaupt eines der grössten Verdienste Erzherzog Ferdinands. Zu Lebzeiten des Kaisers hatte Collin erst zwei, höchstens drei Reliefs vollendet, alle übrigen wurden unter Erzherzog Ferdinand verfertigt. An der Einrichtung der Kirche fehlte noch viel, auch von den Glasmalereien für die grossen Kirchenfenster mangelte noch ein grosser Theil, zu dessen Herstellung Erzherzog Ferdinand Thomas Neidhart,

---

[38]) Den Grundstein zu dieser Kirche legte der Erzherzog am 12. Mai 1567. Sie wurde vollendet 1570. (Schweyger, Chronik der Stadt Hall. Innsbruck 1867. S. 146.)

[39]) Statth.-Arch. A. VII. 1. Cop.-B. 1565.

[40]) Von der ganzen Thiergartenherrlichkeit ist nichts mehr zu sehen. Das einstige Lusthaus ist jetzt ein unnahbares Heiligthum für Pulverfässer, Büchsen- und Geschützpatronen. Nach Mittheilungen von Offizieren trägt das Gebäude selbst keinerlei künstlerische Zier mehr.

[41]) Del Duca, urkundlich der „romanische Giesser", auch der „Giesser von Parma" genannt, soll aus Cevalu in Sicilien gebürtig gewesen sein. (Tir. Künstl.-Lex.)

Glasmaler von Feldkirch berief, nachdem sich die Verhandlungen mit einem Niederländer Meister zerschlagen hatten[42]). Zur Erzeugung feinen venezianischen Krystallglases und speziell zum Zwecke der Herstellung entsprechend grosser Glasplatten zum Schutze der Reliefs am Grabmal des Kaisers Maximilian berief er einen Meister aus Venedig und ertheilte ihm allerlei Privilegien für sein zu errichtendes Etablissement[43]). Die Leistungen und Bestrebungen des Erzherzogs Ferdinand auf dem Gebiete der Kunst sind hiemit noch in keiner Weise erschöpfend skizzirt. Ich muss mir dies auf eine spätere Zeit vorbehalten, wo es eingehendere archivalische Studien ermöglicht haben werden, und erwähne hier schliesslich nur noch im Allgemeinen seiner Bemühungen zur Hebung der Münzprägekunst. Der Erzherzog hatte diesfalls nicht blos in der Münze zu Hall bedeutende Verbesserungen eingeführt[44]), sondern auch mit grossen Kosten »ein neues Münzkunstwerk« in Mühlau herstellen lassen, wozu er Balthasar Miel, Bürger zu Basel, Jacob Bluntschli von Zürich und den Eisenschneider Leonhard Scheneberg von Basel berufen hatte[45]) Wenn jene wahrhaft prachtvolle Medaille, welche der Erzherzog zur Erinnerung an seine erste Gemahlin, Philippine, prägen liess, aus dieser Münzstätte hervorgegangen ist, so behauptete sie unstreitig einen ersten Rang.

Wie schon in früher Jugend, so war Erzherzog Ferdinand auch noch in seinem Alter ein steter Besucher der Werkstätten der Künstler. So erzählt Collin's Sohn, es sei, als sein Vater das Grabmal des Erzherzogs in Arbeit gehabt habe, »Se. fürstlich Durchlaucht oft kumen zuezusehen«[46]). Obwohl Collin Tag und Nacht daran arbeitete, konnte der Erzherzog sein letztes Werk nicht mehr vollendet sehen. Er starb, bevor der Meister die Arbeit der letzten Ruhestätte für ihn vollendet hatte.

In der Regierung des kleinen Landes folgte 1602 Erzherzog Maximilian, genannt der Deutschmeister. Fromm bis zur strengsten Aszese und beispiellos einfach in allen eigenen Verhältnissen, schien dieser als trefflicher Regent hervorragende Mann der Liebe zur Kunst nicht fähig zu sein und doch pflegte auch er sie mit grossem Erfolge. Die von

---

[42]) Schönherr: Thomas Neidhart, Glasmaler von Feldkirch. Im Archiv für tirol. Gesch. u. Alterth. II. 355.

[43]) St.-Arch. Cop.-B. G. u. H. Auf vielfache Anregung wurden endlich vor einigen Jahren diese Schutzgläser hergestellt, leider ohne dass zuvor das Mangelnde an den Reliefs ersetzt worden wäre.

[44]) Schweyger, Chronik von Hall. Innsbruck 1867. S. 147.

[45]) Statth.-Arch. Rtb. 1565. 315—317.

[46]) Summarische Erzählung etc.

ihm mit neuen Kräften, namentlich dem trefflichen »Possirer« C. Gras, versehene Kunsterzgiesserei in Innsbruck hat es unter dem vom Erzherzog aus Prag hieher berufenen Meister Heinrich Reinhart[47]) zu einer so vollendeten Technik gebracht, wie sie diese seit dem Beginne des 16. Jahrhunderts hier blühende Anstalt nie zu erreichen vermochte. Die vier grossen bronzenen Säulen an dem vom Erzherzog selbst sich errichteten Mausoleum in der Pfarrkirche zu Innsbruck sind mit ihrem prachtvollen Laubwerk und den reizenden Thierchen, Vögeln, Schnecken und Raupen noch ein ungelöstes Räthsel der Technik des Gusses.[48])

Auch der Deutschmeister theilte die Baulust der Habsburger, wenn auch nicht in hervorragender Weise und mit höherem Verständniss. Er baute unter anderen das Gymnasium zu Innsbruck (jetzt Bibliothek) und die Jesuitenkirche zu Hall. Auf die Erhaltung alter Bau- und Kunstdenkmale verwendete er die grösste Sorgfalt. So liess er 1604 durch Christof Dax den Maximilianischen Wappenthurm, 1609 die Grabmäler Friedrichs mit der leeren Tasche und Erzherzogs Sigismund zu Stams durch Abraham Collin, die beschädigten Fenster der Hofkirche durch einen Augsburger Glasmaler sorgfältig und kunstgerecht restauriren. Sehr bedeutend sind die Unterstützungen und Geschenke, welche Erzherzog Maximilian verschiedenen Kirchen zuwendete. Der von den tirolischen Regenten stets in hohen Ehren gehaltenen Kirche zu Seefeld schenkte er einen kunstreichen Tabernakel, für den er mehrere Tausend Gulden bezahlt hat. Die drei Seiten desselben enthielten in Eisen getriebene Reliefs von einem berühmten Mailänder Meister[49]).

Vielseitiger und in reicherem Maasse bethätigte seine Liebe zur Kunst der Nachfolger des 1618 verstorbenen Deutschmeisters, Erzherzog Leopold, Bruder Kaisers Ferdinand II. Die Kunsterzgiesserei hatte sich unter ihm der kräftigsten und nachhaltigsten Unterstützung zu erfreuen. Das kühne Reiterstandbild am Rennplatz zu Innsbruck und die jetzt im s. g. spanischen Saale zu Ambras in den unnatürlichsten Lagen nach Erlösung seufzenden Erzfiguren sind noch heute laut sprechende Zeugen der grossen Leistungsfähigkeit der Hofgiesserei zu Innsbruck aus der Zeit Erzherzog Leopold's. Alle diese Erzbilder zierten einst

---

[47]) Statth.-Arch. Cop.- u. Raitb.

[48]) Eine schwache Abbildung bei Herrgott, Taphographia etc. Tab. 59.

[49]) Statth.-Arch. Cop.-B. Schönherr: Meister Hans Radolt und das Grabmal Friederichs mit der leeren Tasche und Erzherzogs Sigismund. Arch. für tir. Gesch. I. S. 80. Die erwähnten in Eisen getriebenen Reliefs kamen vor mehreren Jahren in die Hände eines Schlossers zu Innsbruck und schliesslich durch einen Antiquar in's Ausland. Das Hauptbild stellte das Abendmahl, ein Seitenbild die Jünger von Emaus und das andere das Wunder von Seefeld dar.

den 1624 erweiterten und verschönerten Hofgarten, wo das auf seinen leichten Hinterfüssen sich bäumende Pferd des Reiterstandbildes auf einen säulenförmigen, schmalen Sockel gestellt, eine fast schwindelnde Wirkung auf den Beschauer ausgeübt haben soll [50]).

Das bedeutsamste Werk dieses kunstsinnigen tiroler Landesfürsten bleibt aber immer die im Renaissancestyl grossartig angelegte Dreifaltigkeitskirche zu Innsbruck, welche noch kein Architect und kein Kunsthistoriker ohne Bewunderung ihrer schönen Verhältnisse, ihres kühnen Kuppelbaues und ihrer bis auf die kleinsten Details tadellosen Erhaltung verlassen hat.

Aber nicht bloss Architecten und Erzgiesser, sondern auch Maler und Kupferstecher fanden bei Erzherzog Leopold Ehre und Gewinn. Der Kupferstecher Johann Sadeler hatte um 1629 in Innsbruck ständigen Aufenthalt [51]). Auf dem Gebiete des Kunsthandwerks blühte namentlich die Zinngiesserei, die hier schon lange Tüchtiges leistete.

Neben allgemeinen Bestrebungen für die Kunst hatte fast jeder unserer tirolischen Landesfürsten noch eine besondere Liebhaberei für gewisse Kunstproducte. Der Burgenbauer Erzherzog Sigmund sammelte mit Vorliebe kunstreiche Pokale, Kaiser Maximilian I. Familien- und andere Portraite, Erzherzog Ferdinand Rüstungen, Erzherzog Leopold aber Gemälde berühmter Meister. Als der Churfürst Johann Georg von Sachsen den an seinem Hofe weilenden Erzherzog einlud, aus seinen Kunst- und Alterthumsschätzen ein Andenken zu wählen, griff er nach einem Gemälde von Lucas Kranach [52]). Die Wohnung Erzherzogs Leopold glich einer Gemäldegallerie. Darin hingen die berühmten, von Titian gemalten Habsburgischen Familienportraite [53]) und andere Werke berühmter Meister, so namentlich von Breughel, Bassano, Roland Savery und Palma [54]). Die »lange Galleria«, erzählt Zeiler, war »durchaus schön gemalt« und mit glasirten und gebrannten Steinen in weisser, gelber und blauer Farbe gepflastert. Zwischen den Fenstern hingen 36 schöne Damenportraits, Kniestücke in Lebensgrösse. Obenher waren »eingefasste Conpartimenti« mit 75 in Oel gemalten Emblemen, die des

---

[50]) Abbildungen in der Bibliothek des Ferdinandeums in Innsbruck.

[51]) Statth.-Arch. Raitb. 1629.

[52]) Von Leopold's Sohne, Erzh. Ferdinand Karl, der Pfarrkirche von Innsbruck geschenkt, in welcher es sich noch befindet.

[53]) Stephanus Pighius, Hercules prodicius p. 158. Primisser: Amr. Sammlg. 1819. S. 33.

[54]) Beschreibung der gefürsteten Grafschaft Tyrol etc. Augsburg 1703. S. 115. M. Zeiler: Itin. germ. Ulm 1662. S. 521. Zeiler war 1629 selbst in Innsbruck. Primisser, Amras. 21.

Menschen »Complexion und Inclination« von der Wiege bis zum Grabe darstellten. Ein kleinerer Saal »hänget und leinet auch voller Malerei«. In einem dritten Zimmer prangt »ein grosser Orpheus«, auf Leinwand gemalt, mit allerlei lebensgross konterfeiten Vögeln und Thieren in grosser Anzahl, eine grosse Altartafel und etliche andere Bilder. Im »Schatzgewölbe« des Erzherzogs »hangen allerlei Gemälde und Tafeln von Oelfarben und Miniatur von unterschiedlichen Meistern, auf Leinwand, auch auf florentiner Stein, Agath, romanischen Alabaster und Lapis Lazuli gemalt.« Und doch scheinen die Gemälde dieses Gemaches nur den Hintergrund anderer Kunstschätze gebildet zu haben. Hier stand nämlich unter andern ein metallenes Crucifix von Johann von Bologna und eine Copie desselben in Silber, eine ganze Rüstung, in Silber getrieben, eine zweite, persische, mit Türkisen und Rubinen besetzt, eine Galeere von Krystall, in Gold gefasst u. s. w. Auch an den Wänden der mit den kostbarsten Schätzen gefüllten Kunstkammer »hanget es voller grosser und kleiner gemalter Täfelein von Miniatur und in Oelfarben«. Der grosse, 50 Schritte lange Saal, an welchen die sechs Paradeiszimmer stossen, ist gemalt und mit Bildern aus dem Leben des Herkules geschmückt.

Welchen Einfluss die Gattin des Erzherzogs, die Medizäerin Claudia, auf seine Kunstbestrebungen genommen, ist nicht bekannt. Ihm gebührt jedenfalls die von Nigrinus ausgesprochene Anerkennung, dass er »vor und mitten unter den Kriegstroublen seine sonderbare Liebe zu den Künsten höchst preislich hervorblicken liess [55]).

Mit Erzherzog Leopold schliesst die Reihe der kunstbegeisterten Habsburger in Tirol. Seine zwei Söhne, welche beide jung starben und mit denen die tirolische Linie 1665 erlosch, hatten weder die schöpferische noch die sammelnde Kunstliebe ihrer erlauchten Ahnen. Ferdinand Karl schwärmte nur für Schauspiele und Conzerte, zu deren Aufführung er zwei Theater nacheinander baute [56]), Sigmund Franz aber scheint, wie aus seiner Correspondenz mit Kaiser Leopold hervorgeht, für die Tonkunst allein sich interessirt zu haben.

Nach der unmittelbaren Vereinigung Tirols mit Oesterreich concentrirte sich auch das Kunstleben mehr und mehr im Herzen des Reichs und nur hie und da fühlte man auch in dem entfernten Gliede desselben seinen Pulsschlag. Allmählich verblasste aber auch in der

---

[55]) Nigrinus, Tyrol. S. 402.

[56]) Das eine derselben musste dem gegenwärtigen Platz machen, das andere, welches für die hiesigen Verhältnisse viel zu gross ausgefallen war, wird heute als Reitschule benutzt.

Residenz selbst der goldene Stern der Kunst, welcher durch Jahrhunderte über Oesterreichs Königreichen und Ländern geglänzt. Maria Theresia liess zwar ihren talentvollen Kindern sorgfältigen Unterricht im Zeichnen und Malen ertheilen, von drei Erzherzoginnen existiren noch reizende Radirungen und geätzte Blätter [57]), der grossen Kaiserin verdankt auch Innsbruck zwei bedeutende Bauwerke, die Triumphpforte und die neue Burg. Von nun an ging es aber mit Riesenschritten abwärts, bis endlich die Kriege mit Frankreich hier wie überall den Sinn für die Kunst erstarrten und ertödteten. Der edle Sinn, den hundertjährige Kämpfe mit den Türken nicht zu schmälern vermochten, ging unter im Kriege mit der »grossen Nation«.

Innsbruck. *Dr. David Schönherr.*

---

[57]) Kupferstichsammlung des Grafen von Enzenberg in Innsbruck.

# Ueber die unter dem Namen Albrechts des Beherzten vorhandenen Bildnisse.

Eine Cranachstudie von **W. Rossmann.**

Als gegen Ende des Jahres 1873 in Dresden das Modell für die im Burghofe in Meissen zu errichtende Statue Albrechts des Beherzten öffentlich ausgestellt war, führten die Brüder Julius und Albert Erbstein, Beide als gelehrte Numismatiker bekannt, in einer Broschüre über »das wahre Bildniss Albrechts des Beherzten»[1]) den Beweis, dass der Künstler einem weitverbreiteten Irrthume folgend dasselbe nach einer falschen Vorlage gearbeitet habe, und wiesen das richtige Porträt in Nr. 1720 der Dresdener Gemäldegalerie nach. Dieses verdienstliche Schriftchen, dessen nächster praktischer Zweck nur die Vergleichung einiger weniger Porträts verlangte, wurde mir Veranlassung, die ganze Reihe der unter Albrechts Namen vorhandenen künstlerisch zum Theil sehr bedeutenden Bildnisse, in Bezug auf welche in der betreffenden Literatur eine grosse Unsicherheit und Verwirrung herrscht, einer kritischen Betrachtung zu unterziehen, und da die Resultate sowohl wegen der dargestellten Persönlichkeiten als wegen des Künstlers, der in erster Reihe bei der Frage betheiligt ist, das Interesse der Forscher beanspruchen, so lege ich dieselben im Folgenden vor.

Die Bildnisse, welche ich untersucht habe und die in Inventarien und Katalogen oder in kunstwissenschaftlichen und historischen Werken für die Persönlichkeit des Herzogs Albrecht in Anspruch genommen werden, gruppiren sich nach vier Typen, die so wesentlich von ein-

---

[1]) Das wahre Bildniss Albrechts des Beherzten, Herzogs zu Sachsen, Gubernators von Friesland. Zur Verhütung der Errichtung eines falschen Standbildes nachgewiesen von Julius und Albert Erbstein, Doctoren der Rechte u. s. w. Dresden 1873. Im Verlage der Verfasser. 15 Seiten.

ander abweichen, dass die Verschiedenheiten weder aus einer Differenz im Lebensalter der dargestellten Person, noch aus der individuellen Auffassung der darstellenden Künstler erklärt werden können. Zwei dieser Typen sind nur durch je ein Porträt vertreten; die beiden anderen kommen in verschiedener Art und Weise der Ausführung, auf Münzen, Medaillen und Metallplatten, auf Oelgemälden, Kupferstichen und Holzschnitten, und zum Theil in mannichfachen Variationen und Repliken vor.

## Erster Typus.

Das hiervon vorhandene einzige Bildniss ist ein Oelgemälde im K. Historischen Museum zu Dresden und stellt eine lebensgrosse stehende Figur im Bräutigamsschmuck vor. Von Holz auf Leinwand übertragen. H. 1,84; Br. 0,83. Es gehört ein Gegenstück dazu, welches eine reichgekleidete fürstliche Braut darstellt.

Im Inventar wird dieses Bild unter Nr. 92 bezeichnet als: »Herzog Albertus Animosus in ganzem Stande, auf dem Haupte einen Kranz, in den Händen ein Schwert, welches er ausziehen will; zur Seite ein grosser Hund. — Von Lucas Cranach gemalt.« Das Pendant, Nr. 93, wird auf die Prinzessin Zedena oder Sidonia von Böhmen, die Gemahlin Albrechts, bezogen. *V. Quandt* in seinen Andeutungen für Beschauer des historischen Museums (1834, S. 17) tritt der Benennung des Inventars bei. In *v. Langenn*, Herzog Albrecht der Beherzte (1838, S. 407), heisst es: »Diess malte Cranach nach einem anderen Bilde (wenn Albrecht hier als Bräutigam erscheint, des Kranzes wegen) oder nach der Natur, jedoch in späterer Zeit, und also verjüngt. Man zweifelt daher wohl auch daran, dass diese Bilder ächte Cranach's sind. Das Malerzeichen Cranach's aber befindet sich im Hintergrunde von Sidonien's Bild mit der Jahrzahl 1514. Daher wahrscheinlich, dass Cranach beide Bilder nach dem Tode Albrechts und seiner Gemahlin fertigte.« *Schuchardt* in seinem Lucas Cranach (1851, II, S. 55) bezeichnet das Bild einfach als ein Porträt Albrechts von Cranach's Hand, ohne sich auf die in dem vorigen Werke berührten, aber nicht eben mit sonderlicher Klarheit entwickelten Schwierigkeiten einzulassen. Ebenso *Parthey* im deutschen Bildersaal (I, S. 693; Nr. 266).

Das hier besprochene Bild, welches mit seinem Pendant, dem angeblichen Porträt der Herzogin Sidonie, zusammen zu betrachten ist, kann aber den Herzog Albrecht, ganz abgesehen von der Frage nach dem Urheber, aus zwei entscheidenden Gründen nicht darstellen. Erstens trägt die Gestalt den Pluderanzug oder das sogenannte »zerhauene Kleid«, welches vor dem sechzehnten Jahrhundert ebenso wenig

vorkommt, wie Kopfputz und Gewand der weiblichen Figur, und zweitens ist der Mann, welcher hier in seinem Hochzeitsanzuge dargestellt ist, etwa 40 Jahre alt, wie Ein Blick auf das festgeformte durchgearbeitete Antlitz zeigt, während Herzog Albrecht bei seiner Vermählung im Jahre 1464 erst 21 Jahre zählte.

Vergleicht man aber ferner mit dem Lebensalter des Originals dasjenige des Malers, der es darstellte, so ergibt sich ein weiterer Beweis gegen die oben angeführte Benennung. Ueber den Maler aber kann vor dem Bilde kein Zweifel bestehen: es ist Cranach. Man hat seine Zeichnungsweise, seinen Vortrag und, auf dem Pendant, seine Signatur. Eine Fälschung der letzteren anzunehmen, wozu man denn auch durch gar nichts gedrängt wird, ist um so weniger zulässig, als das Bild ununterbrochen im Besitze der fürstlichen Familie gewesen ist. Nun aber war Cranach noch nicht geboren, als Herzog Albrecht sich vermählte, und als Dieser 40 Jahre alt war, das heisst so alt, wie der auf dem Bilde Dargestellte (wenn man etwa v. Langenn's wunderliche Idee gelten lassen will, er habe sich beinahe 20 Jahre nach der Trauung im Hochzeitskleide malen lassen), hatte Jener erst ein Alter von 11 Jahren. Gegen die Annahme schliesslich, das Bild sei eine nach älterer Vorlage gemalte Copie, spricht sowohl die freie Pinselführung und der transparente Ton, wie namentlich die kecke Art der durchgewachsenen Bleistiftstriche. Cranach hat dies Porträt im Jahre 1514 nach dem Leben gemalt, daran kann kein unbefangener Betrachter zweifeln, und eben desshalb kann es Albrecht den Beherzten, der im Jahre 1500 gestorben ist, nicht darstellen.

Die Brüder Erbstein haben übrigens (S. 10 ff.) schon wahrscheinlich gemacht, dass dies Bild dem Sohne Albrechts, Heinrich dem Frommen, angehöre, wie das Pendant der Gemahlin desselben, der Prinzessin Katharina von Mecklenburg. Sie machen darauf aufmerksam, dass auf dem Siegelringe des Fürsten die Buchstaben H. H. Z. S. zu lesen seien (wobei nach genauer Untersuchung zu bestätigen, dass der zweite von ihnen nicht ganz deutlich erkannte Buchstabe in der That auch ein H ist) und interpretiren dieselben richtig: Heinrich Herzog Zu Sachsen. Ferner finden sie im Schmuck der Braut die Buchstaben H und K angebracht, welche wohl nur Heinrich und Katharina bedeuten können. Diesen Wahrnehmungen füge ich die folgenden hinzu, durch welche dieselben des Weiteren bestätigt werden. An dem Halsschmucke des Fürsten ist zwischen zwei verschlungenen Händen in ähnlicher Weise wie bei dem der Prinzessin ein Buchstabe, nämlich ein K angebracht, auf dem Brustlatz der Letzteren zeigt sich, von Perlen gebildet, in häufiger ornamentaler Wiederholung ein gothisches M, der Anfangs-

buchstabe von Mecklenburg. Alle diese Einzelnheiten, deren Bedeutsamkeit auf der Hand liegen, passen in ihrer Verbindung in jener ganzen Zeit nur auf die bezeichneten Persönlichkeiten; auf Albrecht und Sidonie aber, wie man sieht, in keiner Weise.

Auch das Alter, welches der Maler den Gestalten gegeben hat, ist eben dasjenige, welches Heinrich und Katharina im Zeitpunkte ihrer Vermählung erreicht hatten: er war etwa 40 Jahre alt, sie 35. Ebenso zeigt der Anzug des Fürsten dieselben Farben, in welche der Herzog Heinrich nach Georg Spalatin's Erzählung (Mencken Script. Rer. Germ. II, 2147) bei seiner Vermählung im Jahr 1512 sein Gefolge kleidete: »Die Hauptfarbe der Kleidung ist gewesen gehl und roth, die Beyfarben grün, braun und weiss, alles unterschattenlich verstickt.« Auch das auffallend reich mit Perlen besetzte Gewand der Fürstin dürfte in seiner hier allerdings minder bestimmten Beschreibung wieder zu erkennen sein: »Die Braut hat einen gantzen Perlen gestickten Rock mit viel anderer Köstligkeit, wie einer Furstin ziemlich, geschmückt gehabt.«

Es scheint kein gleichzeitiges Bildniss Heinrichs zu geben, durch welches das vorliegende für den Augenschein ohne Weiteres bestätigt werden könnte; aber selbst aus der Medaille vom Jahr 1539 (im K. Münzcabinet zu Dresden) lässt sich die Identität der Persönlichkeit noch deutlich ersehen. Mit dem Porträt der Fürstin aber darf man nur das ächte Bildniss der Herzogin Sidonie auf ihrem Grabe zu Meissen und das damit übereinstimmende in dem sogenannten Cranachstammbuche auf der Oeffentl. Bibliothek zu Dresden (»Sächfsisches Stammbuch mit gemahlten Figuren«) vergleichen, um sofort zu erkennen, dass dasselbe den Namen Sidoniens mit Unrecht trägt.

Den hier aufgeführten Momenten steht nun der Ausspruch so verdienter Forscher wie v. Quandt, v. Langenn und Schuchardt gegenüber; aber es wird sich im Folgenden herausstellen, dass ihr Urtheil in einer Frage, wie die vorliegende, ein incompetentes war. Die beiden Ersteren haben, wie nachgewiesen werden wird, die disparatesten Porträts für identisch angesehen, der Letztere hat die Identität vollkommen gleichartiger Bildnisse nicht zu erkennen vermocht. Parthey aber hat sich diesen seinen Vorgängern ohne alle eigene Kritik angeschlossen.

Wie man indessen bei oberflächlicher Betrachtung dazu kommen konnte, unser Bild dem Herzoge Albrecht zuzuschreiben, ist immerhin zu begreifen. Georg der Bärtige und Kurfürst Moritz, auf welche das Kostüm führen konnte, waren durch mehrfache Porträts zu bekannt, um dafür in Betracht kommen zu können; das früher im Rathhause, jetzt in der Gemäldegalerie zu Dresden befindliche Porträt Heinrichs des Frommen aber zeigt neben mächtigem Bartwuchs einen so anderen

Haarschnitt, eine so andere Tracht, dass in der That eine sorgfältige Vergleichung dazu gehört, um das vorliegende Bild derselben Persönlichkeit zuzuschreiben, und da man nun des Kostüms wegen unter Moritz nicht wohl herabgehen konnte, so griff man über Georg und Heinrich auf Albrecht zurück. Eine so bedeutsame Persönlichkeit bildet ohnehin einen natürlichen Anziehungspunkt wie für herrenlose Anekdoten so für räthselhafte und schwer zu bestimmende Bilder.

## Zweiter Typus.

Hierher gehört nur Ein Oelgemälde im Museum des Alterthumsvereins zu Dresden. Es stellt einen jungen Mann mit gekräuseltem Haar im Alter von etwa 20 Jahren dar, der seine Braut umfängt und ihr den Verlobungsring an den Finger steckt. Auf Lindenholz. H. 0,65; Br. 0,46.

Im Inventare heisst es davon unter Nr. 101: »Bild von Lucas Cranach mit zwei Brustbildern, angeblich Herzog Albrecht mit seiner Braut Sidonia, um 1500, aus dem Schloss Kahlitz«; und im Führer von F. L. Bösigk, S. 77: »ein interessantes, früher im Schlosse zu Stolpen befindliches Gemälde von Lucas Cranach dem Aeltern, oder wenigstens ein gutes Bild der Schule desselben, welches die Verlobung des Herzogs Albrecht des Beherzten mit der böhmischen Königstochter Sidonie darstellt, leider aber an vielen Stellen beschädigt ist.«

Auch dieses Bild, welches offenbar nach dem Leben gemalt ist, ist nicht als ein Porträt des Herzogs Albrecht anzuerkennen. Zunächst schon desshalb nicht, weil es ein Oelbild ist und in jener Zeit, als der Herzog sich verlobte, im Jahre 1459, in Deutschland noch nicht in Oel gemalt wurde. Aber auch alle übrigen Umstände stimmen nicht zu. Herzog Albrecht war bei seiner Verlobung 16 Jahre alt, während der hier dargestellte Fürst deren mindestens 20 zählt. Doch wenn man sich über diese Differenz auch täuschen sollte, so ist dies nicht wohl möglich in Betreff des Altersunterschiedes zwischen der hier dargestellten Braut und der Prinzessin Sidonie zur Zeit ihrer Verlobung. Diese war damals erst 10 Jahre alt, während der Prinzessin im Bilde wohl 18 zuzuschreiben sind. Ferner wurde für den Herzog Albrecht zu seiner Verlobung (in den Acten als Vermählung bezeichnet, was jedoch von Beilager wohl zu unterscheiden ist) in Nürnberg »ein Sammet, von Silber wohl mussiret« gekauft (v. Langenn S. 41). Dieses Gewand würde hier statt des unscheinbaren dunklen erscheinen, wenn das Bild den Herzog Albrecht vorstellte. Sodann gehören die roth ausgeschlagene, geschlitzte und mit Nesteln versehene Kopfbedeckung, sowie der geschlitzte Kragen des Ueberwurfs ausschliesslich dem ersten Viertel des

16. Jahrhunderts an (Hefner-Alteneck, Trachten, III, Pl. 142), und dasselbe gilt von den Puffenärmeln der Braut, von ihrem Kopfputz und von der goldenen gewundenen Kette, welche sie trägt. (Hefner-Alteneck l. c. Weiss, Kostümkunde vom 14. Jahrh. an, I, S. 620 ff.) Ebenso entspricht das kurzgekräuselte Haar des Prinzen der Mode vom Anfange des 16. Jahrhunderts; um 1459 trugen die Männer das Haar lang, ja jüngere Leute weit herabwallend. Schliesslich soll nicht unerwähnt gelassen werden, dass der Ausdruck von Verliebtheit und Vertraulichkeit, den der Maler erstrebte, gar nicht zu den Umständen passt, unter welchen Albrechts Verlobung zu Stande kam, die ein politisches Geschäft war, welches für ihn in seinen unmündigen Jahren vollzogen wurde.

Betreffs der positiven Bestimmung des Bildes geben die Barettform beim Prinzen und die Decollettirung der Prinzessin die Grenzen an, innerhalb deren das Paar zu suchen ist: beides verschwindet in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts. Und nimmt man nun alle oben angeführten Merkmale von ihrer positiven Seite zusammen, so wird man auf den Herzog Johannes, den Sohn Georgs des Bärtigen, geführt, welcher sich am 7. Juni 1519, 21 Jahre alt, mit der Prinzessin Elisabeth von Hessen vermählte. Ich stehe nicht an, das leider sehr beschädigte Doppelporträt dem Lucas Cranach zuzutheilen.

Man wird auch finden, dass die Bilder, welche man von diesem Paare in dem schon erwähnten Cranachstammbuche vom Jahre 1532 besitzt, mit den vorliegenden, den Unterschied der Jahre in Rechnung gezogen, entschiedene Aehnlichkeit haben. Und dazu kommt endlich, dass sich auf einer freilich minder charakteristischen Darstellung des Herzogs aus etwas jüngeren Jahren, welche sich unterhalb der eben genannten befindet, wie auf dem Oelbilde das Barett in Roth und Schwarz zeigt, welches die Farben des Prinzen gewesen zu sein scheinen.

Die falsche Benennung des hier besprochenen Gemäldes ist auf eine im Jahr 1843 stattgehabte Sitzung einer Commission des Alterthumsvereins zurückzuführen, welche ein Inventar des Museums aufnahm und dabei das Doppelporträt ohne Angabe der Gründe bestimmte. Dieselbe wird sich bei ihrem Urtheile auf eine gewisse, durch die gleichartige Haartracht verstärkte Familienähnlichkeit gestützt haben, welche zwischen diesem Porträt und dem an erster Stelle besprochenen besteht; sie übersah aber dabei den starken Unterschied im Bau der beiden Gestalten und liess überdies den Umstand unberücksichtigt, dass, da für das eine Bild der Moment der Verlobung, für das andere der der Vermählung gewählt ist, das Alter der dargestellten Personen auf denselben nahezu hätte übereinstimmen müssen.

Dritter Typus.

1. Hier ist zunächst ein Oelgemälde im Besitze der Königin Wittwe Maria von Sachsen aufzuführen: das Brustbild eines Mannes mit Unterbart in Pelzschaube mit der Golddrahthaube auf dem Haupte, der nach rechts vom Beschauer sieht und seine rechte Hand auf eine Brüstung stützt. Bezeichnet mit Cranach's Monogramm ohne Jahreszahl. Auf Eichenholz. H. 0,555; Br. 0,36.

Auf der Rückseite steht von einer Hand dieses Jahrhunderts geschrieben: »Albrecht der Beherzte, reg: Herzog zu Sachsen. geb: 27. Juli 1443 † 12. Sept. 1500.« V. Langenn (S. 407) schreibt davon: »Gewiss ist, dass Cranach ein Bild Albrechts, jetzt in der Sondersammlung des Königs von Sachsen befindlich, malte; und auch später, nach Albrechts Tode, ihn durch Zeichnung und Kupferstich verewigte.« Schuchardt (II, S. 54, Nr. 287—289) führt das Bild mit zwei daneben hängenden an dritter Stelle auf und bemerkt dazu: »Drei gute Cranach'sche Brustbilder in natürlicher Grösse, von denen ich die beiden letzteren, als ich sie früher sah, nicht benennen und auch die Namen nicht erfahren konnte.« Ihm folgt Parthey. (I, S. 694, Nr. 274.)

Dieses vortreffliche Bild darf aber aus folgenden Gründen nicht für Albrecht den Beherzten in Anspruch genommen werden. Erstens ist es ein unzweifelhaft Cranach'sches Werk und, wie jeder Pinselstrich verräth, nach dem Leben gemalt. Vergleicht man nun das Alter der dargestellten Person mit den aus dem Leben des Herzogs bekannten Daten, so müsste dieser, der im Jahr 1443 geboren worden, etwa 1488—1490 dazu gesessen haben. Damals aber war Cranach erst 16 bis 18 Jahre alt und weit davon entfernt, so vorzügliche Porträts zu malen und zur Ausübung seiner Kunst an fürstliche Höfe berufen zu werden; er war noch in der Lehre und völlig unbekannt. Sodann tritt die Drahthaube, wenn sie auch in vereinzelten Beispielen in Süddeutschland ganz am Ende des 15. Jahrhunderts vorkommt, in Sachsen erst im 16. Jahrhundert auf. (Hefner-Alteneck II, S. 254.)

Es lässt sich aber auch der positive Beweis führen, dass dieses Bild den Vetter des Herzogs, Friedrich den Weisen, in der Mitte seiner vierziger Jahre, also etwa zwischen 1507, in welchem Jahre der Kurfürst das bis dahin getragene lange Haar kürzen liess, und 1510 darstellt.

Als Beweismittel ist zunächst das neben diesem Bilde hängende Porträt Friedrichs des Weisen heranzuziehen, welches ihn in dem bekannten späteren, in so zahlreichen Cranach'schen Conterfei's wiederholten Typus mit der Lutherkappe zeigt. Die Identität der Originale ergibt sich sowohl aus der Betrachtung des Gesichtsbaues, wobei

namentlich Auge und Augenhöhle, der vorgeschobene Mund mit der kurzen Oberlippe, die auffallende, gebaucht hängende Wange und der überbaute Unterkiefer zu vergleichen sind, als auch aus einer Vergleichung des Kostüms. Auf beiden Bildern erscheint dieselbe (nicht eine ähnliche, sondern dieselbe) Pelzschaube und derselbe Fingerring. Auf dem ersten trägt der Fürst vier oder fünf Ringe, nämlich einen grösseren mit Smaragd in einer zu Anfang des 16. Jahrhunderts beliebten Fassung, einen kleineren mit Smaragd, einen kleineren mit Rubin und zwei Reifen, die möglicherweise auch nur einen einzigen Ring bilden. Auf dem zweiten Bilde trägt er noch, und zwar an der anderen Hand, den ersten grösseren Ring; ebenso ist der Doppelreifen vorhanden und in ganz gleicher Weise gemalt. Schliesslich stellt das Stück Landschaft, welches im Hintergrunde sichtbar wird, nichts Anderes dar als einen Theil von Wittenberg in der von Cranach überlieferten Form.

Den unwidersprechlichsten Beweis aber, dass das hier besprochene Bild Friedrich den Weisen darstellt, liefern dessen mit Umschrift versehene Münzen aus den Jahren 1507 bis 1519. Es erhellt ohne Weiteres, dass die auf denselben befindlichen, sehr gut geschnittenen Köpfe mit unserem Porträt identisch sind, nur dass sie im Profil stehen. Legt man diese Münzen in chronologischer Folge neben einander, so wird überdies ersichtlich, wie aus dem Kopfe unseres Bildes der des andern werden konnte. Die Münzen von 1514 und 1519, welche noch den Haarwuchs und die Kopfbedeckung von 1507 zeigen, bilden in den Gesichtszügen den entschiedenen Uebergang zu dem Kopfe von 1522, welchem Jahre das zur Vergleichung herangezogene Bild gehört. In dieser letzteren Form und Tracht, wie sie in währender Reformation und unter deren Einflusse auftritt, ist Friedrichs des Weisen Porträt dann erst allgemein bekannt geworden und bis auf den heutigen Tag populär geblieben; in der früheren, die in den veränderlichen Theilen und Zuthaten so verschieden davon ist, hat ihn die Literatur nicht erkannt und beachtet.

Dass auch Spezialforscher wie v. Langenn und Schuchardt sich über das Original dieses Porträts täuschten, ist zwar auffallend, aber ihr Urtheil thut der Gültigkeit des Beweises keinen Abbruch. Wie wenig v. Langenn Porträts zu unterscheiden vermochte, geht daraus hervor, dass er das Bildniss im historischen Museum und das eben besprochene für ein und dasselbe Original gelten lassen konnte; und wie unsicher Schuchardt im Erkennen des Gleichartigen war, erhellt daraus, dass er die Identität des zuletzt behandelten Bildes mit den gleich folgenden Radirungen übersah.

Aus der Betrachtung dieser jetzt zu besprechenden Radirungen

wird sich noch eine weitere Folge von Gründen für die neue Bestimmung unseres Bildes ergeben.

2. Eine Radirung vom Jahr 1510, bekannt unter dem Namen der »beiden sächsischen Fürsten«. Zwei Fürsten in Halbfigur stehen unter einem Bogenfenster, hinter einer Brüstung. Die Gestalt links vom Beschauer, mit kurzem Haar und Unterbart, trägt eine Drahthaube, Pelzschaube und Kette; in den Händen hält sie einen Rosenkranz. Die andere ist barhäuptig, hat langes lockiges Haar, Vollbart und trägt eine doppelte Schmuckkette; ihre Hand ruht auf der Fensterbrüstung. Auf dieser liegt in der Mitte ein Täfelchen mit Cranach's nach rechts gewandter, geflügelter Schlange und der Jahreszahl 1510. Links am Fensterbogen ist das Kurwappen, rechts das sächsische mit dem Rautenkranze, angebracht. H. 4" 11'''; Br. 4" 4'''.

Bartsch (VII, 276, Nr. 2) bezeichnet die beiden Figuren als Albrecht d. B. und Heinrich den Frommen, dessen Sohn. Heller in seinem Lucas Cranach (S. 255, Nr. 2) folgt ihm im Texte, fügt aber S. 256 in einer Anmerkung hinzu: »Bartsch ist der erste, welcher diese beiden Fürsten Albrecht und Heinrich nennet, dahingegen viel wahrscheinlicher alle andern, besonders die sächsischen Schriftsteller, sie Friedrich und Johann benennen.« Gleichwohl versucht er nicht, die Sache zur Entscheidung zu bringen. V. Langenn (S. 407) benennt die Porträts wie Bartsch.

Die beiden Figuren stellen, wie Schuchardt (II, 185) schon richtig angibt, ohne die Identität der einen mit dem unter voriger Nummer besprochenen Oelbilde zu erkennen, unzweifelhaft Friedrich den Weisen (links) und dessen Bruder, Johann den Beständigen, dar, was auch Passavant im Peintre-graveur (IV, 5) gegen Bartsch anerkennt. Die Radirung bildete nämlich, wie sowohl Heller als Schuchardt richtig anführen, das Titelblatt zu dem Wittenberger Heilthumbuche, welches im Jahr 1509 im Druck vollendet wurde (Panzer Bibl. 1806. I. 148. Nr. 1131. Panzer Annalen I. 306. Nr. 644). Auf dem im Weimarischen Museum befindlichen Exemplare des Blattes steht auch über der Radirung folgender Titel gedruckt: »Dye zaigung des hochlobwirdigen hailigthums der Stifftkirchen aller hailigen zu wittenburg«.

An der Vermehrung dieser ihrer eigenen Kirche angehörigen Heiligthümer hatten aber die beiden Fürsten Friedrich und Johann ihre besondere Freude, und auf ihre Veranlassung geschah es, dass dieselben, zum Theil durch Cranach, gezeichnet und mit erläuterndem Texte in Holzschnitt herausgegeben wurden, wie sich denn das Originalmanuscript mit den Zeichnungen, wenigstens zum grösseren Theile, im S.-Ernestinischen Gesammtarchive zu Weimar befindet. Man kann also hier gar

keine andern Porträts erwarten, als die ihrigen, und wenn Albrecht, der damals übrigens schon 10 Jahre todt war, zur Zeit der Einheit der sächsischen Lande allerdings auch eine Beziehung zur Stiftskirche von Wittenberg hatte, so stand doch Heinrich der Fromme ausser allem Verhältniss zu derselben. Jeder noch mögliche Zweifel wird aber dadurch gehoben, dass auf dem Bilde das Kurwappen angebracht ist, welches bekanntlich nach dem Kurfürsten Ernst Kurfürst Friedrich der Dritte, der Weise, führte.

Von dessen Bildnisse darf übrigens nicht unbemerkt gelassen werden, dass es gegen das Oelbild unter Nr. 1 eine geringe Abweichung im Bau der Nase zeigt, während ein wohl gleichzeitiger Cranach'scher Holzschnitt sich ganz genau an das Oelporträt anschliesst. Diese hier noch unscheinbare Differenz ist dann durch spätere Kupferstecher ziemlich beträchtlich verstärkt worden, so dass mit jeder neuen Reproduction die Aehnlichkeit mit dem Originale mehr und mehr verschwindet.

Wie wenig aber die Autorität bedeutete, durch welche sich Bartsch zum Irrthum verführen liess, wird unter Nr. 5 klar werden.

3. Eine Radirung, unter einem Fensterbogen dieselbe Figur einzeln darstellend, welche auf der vorigen links steht, nur mit dem Unterschiede, dass hier der Rosenkranz fehlt. Auf der Fensterbrüstung liegt ein Täfelchen mit Cranach's geflügelter Schlange, den Buchstaben L. C. und der Jahreszahl 1509. Oben an dem Fensterbogen sind das Kurwappen und das sächsische Wappen angebracht. H. 4" 8½'''. Br. 3" 3'''. Verwandt damit sind die Radirungen von 1510 (Heller S. 380, Nr. 273 und 274). H. 4" 8'''. Br. 3" 7'''.

Heller führt die Radirung von 1509 S. 407 auf als: «II. Brustbild Albrechts des Beherzten, Herzogs zu Sachsen«; bemerkt aber dazu S. 514: »Wir sind bei der richtigen Benennung dieses Bildnisses in derselben Ungewissheit, als bei dem oben S. 255, Nr. 2 b beschriebenen; wir folgen hierin v. Bartsch, vermuthen jedoch mit grösserer Gewissheit, dass es das Bildniss des Kurfürsten Friedrichs des Weisen sei. Sehr angenehm wäre es uns, wenn wir von gründlichen sächsischen Geschichtsforschern darüber Aufklärung erhielten.« Die Radirungen von 1510 benennt er S. 380 ohne Schwanken richtig.

Die Bestimmung dieser Radirung ist durch einen Holzschnitt gesichert, der dieselbe von der Gegenseite wiedergibt. Dieses seltene Blatt kommt theils einzeln vor, wie im Weimarischen Museum, welches ein illuminirtes Exemplar besitzt, theils zusammengedruckt mit dem Porträt Luthers im Augustinergewande (Schuchardt II, 302). Einer dieser seltenen Bogen befindet sich auf der Bibliothek zu Gotha (Xylo-

graphica Nr. 12, Blatt 236 b). Da stehen unter dem Bilde des Fürsten acht Paar gereimte Zeilen, welche beginnen:

»Hertzog Friderich bin ichs genant
Ein Edler Fürst in Sachsen landt,«

und zum Schluss die Worte: »Errauı ficut ouis que periit etc.«

Unter dem Bilde Luthers beginnt die Unterschrift: »Der Luther hayſs ich, das ist war.« — Das Blatt ist oben mit der gedruckten Jahreszahl 1520 bezeichnet.

Die Radirung von 1510 kehrt ebenfalls in einem Holzschnitte wieder, welcher sich in dem Buche »St. Brigitten Brüderschaft« 1513 gedruckt findet und ausdrücklich als Friedrich III. bezeichnet ist. (Schuchardt III, 251, Nr. 164 a.) Es ist der Beschreibung nach derselbe, welcher auch in dem Buche »Die Bruderschafft sancte Ursule« von 1513 vorkommt (Panzer Bibl. I, 353), das ich nicht kenne.

Mit der Jahreszahl 1510 ist auch ein kleines Oelbild der Gothaischen Galerie, Nr. 82, bezeichnet. H. 0,18. Br. 0,15. Im Katalog wird es richtig als »Bildniss des Churfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen, mit einem Rosenkranz in der Hand, 1510« aufgeführt. Der Urheber dieses Porträts, welches eine unangenehme Weichlichkeit und Gedunsenheit zeigt, ist nicht bekannt; Cranach ist es keinesfalls. Wahrscheinlich ist es viel später als 1510 nach der Radirung dieses Jahres gemalt; Form und Construction der Drahthaube ist wenigstens völlig missverstanden. Diesem Bilde sehr nahe verwandt ist ein Oelgemälde im Besitze des Herrn Jens, Sattler zu Schweinfurt, von dem mir nur eine Zeichnung vorliegt. Früher befand sich dasselbe in Gotha.

4. Ein auf der Veste Coburg befindliches Oelporträt, welches in Haltung und Ausdruck identisch ist mit dem unter Nr. 1 dieses Typus angeführten, nur dass die dargestellte Person hier die Hände betend zusammenlegt. Auf Holz. H. 0,65. Br. 0,49. Dazu als Gegenstück ein ähnliches Bildniss in gleicher Tracht und Haltung.

Das erste Porträt gilt, nach mündlicher Nachricht, auf Bartsch's Autorität als dasjenige Albrechts des Beherzten, das zweite als das seines Sohnes Heinrich.

Wie dieses Bild aber die vollkommenste Aehnlichkeit mit dem Porträt unter Nr. 1 aufweist, so stimmt es auch durchaus überein mit dem Conterfei eines die Madonna adorirenden Fürsten, der auf einem der schönsten Cranach'schen Holzschnitte dargestellt ist. H. 1' 1'' 7''' Br. 8'' 7'''. Von Hans Guldenmund gedruckt (Schuchardt II, S. 234, Nr. 97).

Interessant ist es, zu erfahren, dass beide Coburger Oelgemälde

sich einst auf den Flügeln eines Altarwerkes befanden, was durch die biblischen Darstellungen bezeugt wird, die noch jetzt auf ihrer Rückseite zu sehen sind. Das Hauptbild stellte ohne Zweifel die Madonna dar; die Porträts der adorirenden Fürsten (Friedrichs des Weisen und Johanns des Beständigen) schnitt man aus den Flügeln heraus, als sich die dargestellte Situation zu der inzwischen veränderten religiösen Stellung derselben nicht mehr schicken zu wollen schien.

Bartsch (Nr. 77) und Heller, der ihm in allen Benennungen, obwohl oft zweifelnd, nachfolgt (S. 310, Nr. 100), vermehren die Verwirrung, indem sie den adorirenden Fürsten auf dem Holzschnitte, dessen Porträt sie sonst Albrecht dem Beherzten zuschreiben, diesmal eines vermeintlichen Unterschieds halber als Kurfürst Ernst, dessen Bruder, bezeichnen. Dieselbe Benennung geben sie dem die Dreifaltigkeit anbetenden Fürsten (Bartsch S. 287, Nr. 78; Heller Nr. 101) auf dem sogenannten »Letterlein S. Bonaventura« (Schuchardt II, S. 235), und demjenigen, welcher den Bartholomäus adorirt (Bartsch S. 276, Nr. 3). Auch hier ist in Wirklichkeit niemand anders dargestellt, als Friedrich der Weise.

Wie Bartsch zu dieser Benennung gekommen ist, wird sich unter der folgenden Nummer zeigen, wo wir den Quell des Irrthums finden werden.

5. Ein illuminirter Kupferstich in einem Octavbändchen ohne Titel, welches 12 Porträts sächsischer Fürsten und das sächsische Wappen enthält und 15 bloss auf einer Seite mit Reimen bedruckte Blätter, ohne Signatur, Custoden und Seitenzahl. Das wahrscheinlich einzige Exemplar befindet sich in der K. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Der Illuminator hat sich neben dem Wappen mit G. M. in Goldschrift bezeichnet; auf dem Bildnisse Georgs des Bärtigen findet sich die Jahreszahl 1577 angebracht. Die Verse sind dieselben, welche in Johann Agricola's »Abcontrafactur und Bildnis aller Groshertzogen, Chur und Fürsten, welche — das land Sachsen — regieret haben. Wittenberg 1563« stehen. Die Unterschriften unter den Bildern sind mit der Feder gemacht. Unter dem vierten Porträt steht:

»Von Gottes genaden Albrecht Hertzog
Zu Sachsen der Rülanndt genannt.«

Dieses Porträt, in groben, missverstandenen Zügen den hier besprochenen Typus darstellend, ist das älteste, welches den Namen Albrechts als Unterschrift trägt. Es kommt desshalb darauf an, das Gewicht der Autorität zu prüfen, auf welche dieselbe zurückzuführen ist.

Zunächst kann der Umstand bedenklich machen, dass der Urheber dieser Porträts dieselben in den Versen des ersten Blattes dem Kur-

fürsten August dedicirt (»Hab ich diss löblich Fürstlich Gschlecht, Gemacht und dedicirt, Wie recht«), denn es entsteht der Schein, als ob dieser die Herausgabe der Blätter veranlasst und einen Kupferstecher seiner Residenz damit beauftragt habe. Das ist aber nicht der Fall. Die Blätter, die in vereinzelten Exemplaren noch öfter vorkommen (die vollständigste Sammlung besitzt das Kupferstichcabinet in Gotha), stammen von der Hand Balthasar Jenichens, der 1560 in Antwerpen geboren, bis 1612 in Augsburg lebte. (Andresen, Peintre-Graveur, II, 118 ff. 15 Bildnisse und Wappen. — Passavant, Peintre-Graveur, IV, 204. 13 Bildnisse und Wappen. Ich kenne 16 Porträts dieser Folge.) Dieser mittelmässige Kupferstecher, der sich, wie Andresen (Peintre-Graveur II, 118) richtig bemerkt, nicht über die gewöhnliche Brodarbeit erhebt, hat eine grosse Zahl von berühmten Persönlichkeiten seines Jahrhunderts nach fremden Vorlagen auf Speculation gestochen und herausgegeben. Wie wenig er sich dabei der Kritik befleissigte und wie fremd ihm die früheren sächsischen Fürsten waren, beweist ein zweites Blatt der nämlichen Sammlung, welches Johann Friedrich den Grossmüthigen darstellt. Er nennt ihn in der (gedruckten) Unterschrift Friedrich IV., gibt ihm den Beinamen seines Vaters, des Beständigen, und fügt dann erst über der Linie den Namen Johannes hinzu. Er arbeitete nach den Porträts der gleich zu besprechenden Schnellboltzischen Sammlung von Bildnissen sächsischer Fürsten, vermisste in derselben die Brüder Ernst und Albrecht und meinte ohne Zweifel einen glücklichen Griff zu thun und die Schnellboltzische Publication zu verdrängen, wenn er die Porträts der Häupter beider Sächsischer Linien hinzufügte und seine Arbeit dem regierenden Kurfürsten widmete. Jene Fürsten glaubte er jedenfalls in den oben besprochenen unbenannten Cranach'schen Porträts zu finden, die er wegen des Unterschiedes in der Tracht als Bildnisse Friedrichs des Weisen nicht erkannte und da sie doch mit dem sächsischen Wappen bezeichnet und in der jüngeren Generation nicht unterzubringen waren, theils auf Albrecht, theils auf Ernst beziehen zu dürfen glaubte. In Wittenberg, in Dresden und in Meissen würde man ihn über seinen Irrthum aufgeklärt haben; in Augsburg fehlte begreiflicher Weise sowohl die lebendige Erinnerung, als ein beglaubigtes Material.

Wenn die mehr erwähnten Cranach'schen Radirungen wirklich den Herzog Albrecht darstellten, so würde der wittenbergische Verleger Gabriel Schnellboltz — und dies ist ein neuer, indirecter Beweis gegen jene schon mehrfach als falsch nachgewiesene Benennung — eine Nachbildung davon ganz sicher seinen Sammlungen [1) Illustrissimorum Ducum Saxoniae — vivae effigies — Witebergae 1563. — 2) Abcontra-

factur und Bildnis aller Groshertzogen, Chur- und Fürsten, welche — das Land Sachsen — regieret haben. Durch M. Johannem Agricolam Sprembergensem. Wittenberg 1563. — 3) Imagines Illustrissimorum Ducum Electorum Saxoniae — a Salomone Politiano Sangerhusano. Witebergae 1570.] einverleibt und Albrechts wichtige Stelle nicht leer gelassen haben. Aber ihm, für den Cranach noch selbst gearbeitet hatte, und dem die Bilder seiner Fürsten auch selbst bekannt waren, konnte der Gedanke gar nicht kommen, dass er in jenen Blättern das ohne Zweifel gesuchte Bildniss vor sich habe. Er liess einfach den Herzog Albrecht aus, weil es keinen Kupferstich oder Holzschnitt von demselben gab.

Spätere Wittenberger Verleger wussten sich dann die richtige Vorlage aus Dresden zu verschaffen und füllten darnach die Lücke in ihren Sammlungen von Bildnissen sächsischer Fürsten aus. Zunächst Zacharias Lehmann in seinem »Stammbuch, Bildniss und kurtze Beschreibung der durchlauchtigsten Hochgeboren, Chur- und Fürsten, so die — Chur um das Herzogthumb Sachsen etc. — durch Balthasar Mentzen von Nimeck. Wittenberg 1592.« Dann Lorenz Seuberlich in einem Werke, welches den Titel führt: »Abcontrafactur und Bildnis aller Gross Hertzogen, Chur- und Fürsten, welche — das Land Sachsen — regieret haben. Von Lorentz Seuberlich Buchdrucker zu Wittenberg 1599. Dem Herzoge Friedrich Wilhelm zu Sachsen zugeeignet.«

Von Balthasar Jenichen an ist nun die Genealogie des Irrthums bis auf unsere Tage zu verfolgen.

Seine Benennung acceptirte zunächst der Kupferstecher Dominicus Custos, der in Augsburg einen schwunghaften Handel mit Kupferstichen betrieb, in dem Werke: »Saxoniae Ducum Caesarib. Creand. VII Virium et caeterorum — genuinae effigies cum collect. et epigramm. Marci Henningi. Augustae Vindelic. ex caelatura et officina Dom. Custodis eiconogr. 1601.« Dasselbe bringt wie die Sammlung von Jenichen die Bildnisse Albrechts und Ernsts in fast identischer Form, nur in entgegengesetzter Richtung.

Aus diesem Werke schöpfte sowohl Bartsch für die Benennung der Kupferstiche und Holzschnitte, als Tentzel für die der Medaillen.

Bartsch benutzt für die Benennung der fraglichen Kupferstiche eben nur wieder Kupferstiche und er theilt sie, je nach einer kleinen, ihm auffälligen Nuance, theils dem Kurfürsten Ernst, theils dem Herzoge Albrecht zu, deren Porträts in Dominicus Custos' Werk einander aus gutem Grunde so ähnlich sind. Nach Bartsch sind dann die Blätter aller Orten in den Katalogen benannt worden.

Tentzel benannte nach Dominicus Custos die Porträts einer Medaille

ohne Umschrift, von der sich das einzige bekannte Exemplar im Münzcabinet zu Gotha befindet. Er eröffnet damit seine Saxonia numismatica Ernestinischer Linie und bemerkt dazu p. 6: »Obwohl die Nahmen nicht dabey stehen, so findet man doch der beyden Hertzogen Bildnisse in Kupfer gestochen, welche denen auff der Medaille vorkommenden sehr gleich sehen. In denen grossen Folianten, so in der Fürstlichen Bibliothec daselbst (zu Gotha) stehen, und mit den schönsten und raresten Kupffer-Bildern, die Hertzog Ernst der Fromme colligiren lassen, angefüllet, sind viele Sächsische, und unter denselben Chur-Fürst Ernst und Hertzog Albrecht zweymahl in Schauben und Mützen, davon sonderlich die kleineren sehr übereinkommen mit denen auff der gegenwärtigen Medaille exprimirten Brust-Bildern; welche Gleichheit nicht nur ich, sondern auch andere, mit denen ich solche Collation angestellet, erkennet haben . . . Ich will aber hierüber mit niemand streiten, sondern einem jedweden die Freyheit lassen, diese Bildnisse Chur-Fürst Friedrichen und Herzog Johannsen zuzuschreiben, wovor ich sie selbst vor der genaueren Collation gehalten habe.«

Nun sollte man glauben, die Verification historischer Porträts sei eine der vornehmsten Aufgaben der Medaillenkunde; aber Tentzel begnügt sich so sehr damit, bloss Sammler zu sein und begibt sich in solchem Masse alles eigenen Urtheils, dass er auf der zweiten Tabelle desselben Werkes das mit voller Umschrift und der Jahreszahl 1507 bezeichnete (im K. Münzcabinet zu Dresden befindliche) Original zu jener auf Friedrich den Weisen und Johann den Beständigen gefertigten Medaille reproducirt, richtig benennt und doch den Umstand unbemerkt lässt, dass sie mit der ersten gleichartig ist. Ja noch mehr. In der Albertinischen Linie hatte er einige Jahre früher bereits eine andere Medaille auf Herzog Albrecht gebracht (Tafel I, 1), deren Bildniss durch langes Haar und Bartlosigkeit ausgezeichnet, in jedem Zuge von der oben besprochenen abweicht, und dazu p. 12 bemerkt: »Wer Gelegenheit hat, dieses Hertzogs Gemählde in der Churfürstlichen Kunstkammer, und in der Raths-Stube allhier zu Drefsden zu sehen, der wird finden, dass kein Ey dem andern gleicher seyn könne.« Er gewinnt es also seinem Auge ab, beide so durchaus verschiedene Bildnisse für identisch zu halten.

Einen Augenblick ist ihm der Unterschied in der That aufgefallen, wie er in der Erörterung über eine Medaille zu erkennen gibt, die in Augsburg auf die Geburt des Kurprinzen Friedrich August im Jahre 1696 geschlagen wurde und die er auf Tafel 74 zur Albertinischen Linie reproducirt. Er bringt über diese Medaille, welche auf der einen Seite das angebliche Bildniss Albrechts in Drahtnetz, Schaube und mit

dem Vollbart, auf der andern den Neugeborenen im Wickelkissen zeigt, in den von ihm herausgegebenen Monatlichen Unterredungen einiger guter Freunde von allerhand Büchern und anderen annehmlichen Geschichten etc. Octob. 1696, p. 795 folgendes Gespräch: »Was düncket meine Herren, fing Tarantinus Paternus an, von der expression des Bildnisses Alberti animosi, so auf der einen Seite dessen zu befinden? Der Barth scheinet mir sehr gross, sprach Tuscianus, und kan ich mich nicht entsinnen, dass ich andre Contrafeiten dergleichen gesehen, die ich doch in locis illustribus, als z. E. auf dem Drefsdenischen sogenannten Riesen-Saale, ingleichen in der Leipzigischen (soll wahrscheinlich heissen Dresdenschen) Rathsstube wohl betrachtet habe, und wornach der Kupferstich in Birckens Sächs. Helden-Saale p. 452 gar genau eingerichtet seyn soll.« Er lässt dann den Atilicinius bemerken, dass die Vorlage zu der vorliegenden Medaille aus dem Werke des Dominicus Custos entnommen sei, versucht aber nicht das Mindeste zu einer kritischen Lösung des vorhandenen Widerspruches.

Durch Tentzel, der hiernach in der vorliegenden Frage nicht die mindeste Autorität beanspruchen kann, wurde dann ohne Zweifel dessen Verleger, der Gothaische Hof-Medailleur Wermuth, beeinflusst, als er seine in dessen Werk (Albert. Linie, Taf. 1) abgebildete Medaille auf Albrecht den Beherzten entwarf. Er lehnt sich an den Typus an, von dem hier gehandelt wird, schafft aber, vielleicht in der Absicht, die vorhandenen Bildnisse verschiedenen Charakters zu verschmelzen, vielleicht auch aus blossem Missverstand, eine neue Abart, welche als das praktische Resultat der Tentzel'schen Urtheilslosigkeit bezeichnet werden kann.

Durch Tentzel wurde der Irrthum bis auf unsere Tage fortgepflanzt. Auf ihn nämlich wurde, mündlicher Nachricht zufolge, Rietschel durch v. Quandt gewiesen, als er nach einer Vorlage für sein Reliefbild des Kurfürsten Ernst suchte, eine Thatsache, die um so auffälliger ist, als v. Quandt auch das so völlig anders aussehende Porträt Heinrichs des Frommen im Historischen Museum (vgl. oben) für dasjenige Albrechts ansah. Rietschel schloss sich an die oben besprochene inschriftslose, in Gotha befindliche Medaille an und erneute, indem er die eine Seite reproducirte, den Glauben, dass die andere den Bruder Ernsts, den Herzog Albrecht, darstelle.

### Vierter Typus.

1. Das Brustbild eines Fürsten, halb nach links sehend, in langem grauem, über der Stirn gerade abgeschnittenen Haar, mit rothem Barett und der Kette des goldenen Vliesses. Oelbild auf Holz. H. 0,28;

Br. 0,19. Nr. 1720 der K. Galerie zu Dresden. Auf der Rückseite ist dasselbe bezeichnet: »Albertus animosus«, und auf einem Zettelchen findet sich die Signatur: XXX. 83. Diese Signatur verweist auf das alte Inventarium der Kunstkammer von 1741, wo sich unter der angeführten Nummer p. 572 folgende Beschreibung findet: »Hertzog Albertus animosus mit langem grauem Haar und rothem Barth auch goldenem Vliess auf schwarzem eichenen Täfflein. Ist sehr abgesprungen.« Von späterer Hand ist hinzugefügt: »Ist möglichst repariret und hängt in die Gallerie.« In Julius Hübners Katalog ist dasselbe aufgeführt als: »1720. Unbekannt. Um das Jahr 1490. (Altniederländische Schule?) Bildniss Albrechts des Beherzten, Herzogs von Sachsen und Erbstatthalters von Friesland. (?) Auf H. — 0,28 h.; 0,19 br.«

Hier ist zunächst auf den Unterschied einzugehen, welcher zwischen der Beschreibung des Inventars und dem beschriebenen Bilde zu bestehen scheint. Die Beschreibung führt einen »rothen Barth« an, der dem Porträt fehlt und den es nach sorgfältiger Untersuchung auch niemals gehabt haben kann. Entweder also geht die Beschreibung des Inventars auf ein anderes Bild oder die Worte »mit rothem Barth« enthalten einen Irrthum. Jene Annahme wird durch die Genauigkeit der Bezeichnung und die sonstige Uebereinstimmung ausgeschlossen; dagegen liegt ein Missverständniss in den Worten nahe genug, um begreiflich zu werden. Der Abschreiber fand in dem Concepte zum Inventar ohne Zweifel das Wort »Baret« (Barett) und las dasselbe als »Bart«; die Vorstellung eines Baretts war seiner Zeit ja nicht mehr gegenwärtig. Dieses Missverständniss ist nicht vereinzelt; es begegnet schon in Lüntzel's Geschichte der Hildesheimer Stiftsfehde, wo erzählt wird, dass ein Landsknechtsoberster seinen Bart mit Perlen solle geziert haben. Die Handschrift, welche ich verglichen habe, hat das Wort »Baret«. Im vorliegenden Falle durfte aber die Erwähnung des Baretts um so weniger fehlen, als dasselbe zu den Insignien des Ordens vom Goldenen Vliesse gehört (De Reiffenberg, Hist. de l'ordre de la Toison d'or. Atlas Taf. 1); und ohnehin konnte der Beschreiber es seiner leuchtenden Farbe wegen gar nicht übersehen.

Es darf indessen an dieser Stelle nicht unerwähnt gelassen werden, dass Herzog Albrecht in der That einmal einen Bart getragen hat, gegen die Sitte seiner Zeit. Johannes Rathalter (Mencken, Script. II, 2122) erzählt davon: »des andern Tages hielte Kayserl. Mayt. seinen Kindern ein Pancket, und M. Gnädiger Herr zu Sachsen trug einen langen Bart, den S. G. nicht abzunehmen gelobet hatte, biess so lange er Kayserl. Mayt. und seinen Kindern ein friedlich Land überantwortete. Da hat seine Mayt. zugerichtet meine alte gnädige Frau von Burgund

dien, und Frau Margaretha, die ihr itzliche eine Scheere in der Hand hatten, und schnitten S. G. ietzliche ein Stück von dem Barte, darum S. G. denselben vollend gar abnehmen lassen mussie.« Aber aus dieser Anekdote geht gerade hervor, dass Herzog Albrecht den Bart nur um eines Gelübdes willen ausnahmsweise trug und dass die vornehme Welt die ungewohnte Erscheinung höchst auffällig fand.

Unser Porträt kann, weil es ein Oelgemälde niederländischen Ursprungs ist, das doch nicht von den Eyck's selbst herrührt, nicht vor der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und muss dem Charakter des Haarschnittes zufolge spätestens bis etwa 1520 entstanden sein. Da es einen Ritter des Goldenen Vliesses und zwar von unverkennbar deutscher Nationalität darstellt, so ist der Kreis der Persönlichkeiten, welche dafür in Frage kommen können, ein sehr eng begrenzter: man würde auf negativem Wege sofort auf Albrecht den Beherzten als auf das einzig mögliche Original des Porträts geführt werden, auch wenn es nicht aus der kurfürstlichen Kunstkammer stammte und irgendwo anders gefunden würde; denn nach den Listen des Ordens (De Reiffenberg S. 536) kommen ausser ihm nur Friedrich III., Maximilian I., Eberhard von Württemberg und Christoph von Baden in Betracht, und diese sind in anderen Bildnissen nachgewiesen. Für Albrecht spricht auch sofort die unverkennbare Aehnlichkeit des Bildes mit den bekannten Porträts des Kaisers Maximilian, der mit dem Herzoge einen Grossvater, Ernst den Eisernen, gemeinsam hatte.

Dass wir hier ohne allen Zweifel das wahre Bildniss Albrechts vor uns haben, erhellt aus der Vergleichung desselben mit den unter Nr. 2 und 3 zu besprechenden beglaubigten Darstellungen. Er wird zu demselben höchst wahrscheinlich im Jahre 1491 während seines Aufenthalts in Mecheln gesessen haben, als er daselbst im Februar (worauf mich Dr. Grässe gegen die Erbsteinische Schrift S. 9 aufmerksam macht) aus den Händen des Erzherzogs Philipp die Insignien des Ordens empfangen hatte (De Reiffenberg S. 213).

2. Das auf der messingenen Grabplatte im Dome zu Meissen gravirte Bildniss des Herzogs Albrecht in ganzer Figur. Höhe der Figur 1,31. Die erhaben gearbeitete Umschrift nennt Namen und Titel des Herzogs und besagt, dass er im Dienste des Reiches gestorben sei.

Auf dieser sehr wahrscheinlich aus Peter Vischer's Werkstatt hervorgegangenen vortrefflichen Platte, die bald nach dem Tode des Herzogs auf Veranlassung seiner Familie gefertigt wurde, sind zwar Mund und Kinn durch die Kinnkappe bedeckt; aber der obere Theil des Gesichtes stimmt in den höchst energisch gezeichneten Contouren so vollständig mit dem Galeriebilde überein, dass die Identität der Köpfe sofort

einleuchtet. Da dieselben auf beiden Darstellungen bis auf die Linie genau dieselbe Stellung haben, so darf man annehmen, dass das Galeriebild dem Zeichner der Platte zur Vorlage gedient habe. So trägt denn die Gestalt auch hier, wie man sieht, keinen Bart.

3. Bildniss des Herzogs Albrecht auf dem in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts gemeinschaftlich mit Kurfürst Friedrich und Herzog Johann geprägten s. g. Klappmützenthaler. Der in's Profil gestellte Kopf steht links vom Beschauer, gegenüber demjenigen des Herzogs Johann. Die Umschrift lautet: »MONETA. ARGENTIN. DVCVM. SAXONIE. — FRIDERICVS. ALBERTVS. IOHANNES.«

Für das Bildniss Albrechts auf diesem Thaler diente offenbar eine ältere Vorlage aus seinen jüngeren Jahren, wesshalb er denn mit noch längerem Haar, wie es jüngere Leute zu tragen pflegten, und ohne das goldene Vliess erscheint. Dass der hier dargestellte Kopf mit demjenigen auf dem Galeriebilde identisch, von den zuerst besprochenen drei Typen aber vollkommen verschieden sei, liegt auf der Hand.

Wir haben hier also ein zweites authentisches Zeugniss für die Aechtheit des Galeriebildes. Von ebenso grossem Belange ist das dritte, welches wir unter Nr. 4 zu besprechen haben.

4. Ein Aquarellbild des Herzogs Albrecht in ganzer Figur, im Pilgerkleide. Im s. g. Cranachstammbuch der K. öffentl. Bibliothek zu Dresden, bezeichnet als »Sächfsisches Stammbuch mit gemahlten Figuren.« Fol. Mscr. R. 3. Die zu dem Bilde gehörigen geschriebenen Verse beginnen:

»Albrecht hat mich mein tauf genannt
Ein Furst zu Sachfsen wolbekant
Kaiser Friedrich hat mich bewegt,
Zu dinst ich im ein Heer erregt« etc.

Dieses Stammbuch ist, wie die auf dem Deckel eingepresste Jahreszahl beweist, im Jahre 1532 angelegt worden. Damals hat eine und dieselbe Hand die Bildnisse der alten sächsischen Sagenkönige und der historisch nachweisbaren Sachsenfürsten bis auf Albrecht den Beherzten und dessen Gemahlin in dieses Buch in transparenter Aquarellmanier gemalt, jene natürlich aus der Phantasie, diese wenigstens von Friedrich dem Sanftmüthigen an nach Vorlagen, die freilich mit einiger Sorglosigkeit behandelt sind. Von 1532 sind dann die Porträts der Fürsten theils, wie es scheint, nach dem Leben, theils nach Cranachschen Vorbildern, meist in deckenden Farben, nachgetragen und zum Theil eingeklebt, wie man ihrer gerade habhaft werden konnte. Die Stellen Derjenigen, deren Bilder nicht gleich zu haben waren, sind einstweilen leer gelassen. Auf mehreren Blättern ist die Zahl 1532 in

Gold eingedruckt. Die letzte Jahreszahl, welche in den Versen erwähnt wird, ist 1548, das letzte Bild dasjenige des im Jahr 1538 geborenen Johann Friedrich des Jüngern, im Alter von etwa 10 Jahren.

Das Bild Albrechts ist also 32 Jahre nach seinem Tode gemalt, zu einer Zeit, als die Erinnerung an sein Aussehen noch in Vieler Gedächtniss lebendig war. Dasselbe ist, wenn auch in der etwas rundlichen Formgebung durch den Stil der Zeit beeinflusst, für die vorliegende Frage von um so grösserem Werthe, als es offenbar auf eine von dem Galeriebilde unabhängige zweite Vorlage zurückgeht und daher jenes um so mehr bestätigt. Im Jahre 1532 war in Dresden ein wesentlicher Irrthum über die äussere Erscheinung Albrechts noch nicht wohl möglich.

Eine dem Bande vorgeheftete Notiz des Geh. Archivraths Dr. v. Weber besagt: »Ein Stammbuch der Fürsten von Sachsen mit Contrafacturen der Herren, dem H. Fabricio zuständig, in fol.« erwähnt Petrus Albinus in einem Schreiben an Kurfürst August vom Tag Laurentii 1579 mit der Bemerkung, »dass er es nicht erhalten habe.« Demnach hat der Kurfürst August, welcher, wie wir noch sehen werden, den Porträts seiner Vorfahren ein besonderes Interesse zuwandte, sich um dies Werk bemüht; ein Beweis für den Werth, den man ihm beilegte.

5. Aquarell-Nachbildung des vorigen Bildnisses, in halber Figur. Am Rande der ältesten Karte von Sachsen, im Jahre 1566 durch Hiob Magdeburg gezeichnet. Besprochen in Karl Falkenstein's Beschreibung der K. öffentl. Bibliothek zu Dresden S. 42.

Die folgenden Nummern werden zeigen, dass am Hofe zu Dresden der Typus des Galeriebildes bis in die neueste Zeit hinein stets für den richtigen gegolten hat.

6. Brustbild des Herzogs Albrecht auf einer goldenen Medaille im K. Münzcabinet zu Dresden. Die Umschrift lautet: ALB. D. G. DVX. SAX. FIL. FRI. II. NASC. GRIM. A. 1443. VIXIT. AN. 57. Auf dem Revers befindet sich das sächsische Wappen.

Tentzel, der diese von Tobias Wost, dem Medailleur des Kurfürsten August, gefertigte Medaille auf der ersten Tafel seiner Sax. num. Lin. Alb. an erster Stelle reproducirt, macht S. 155 wahrscheinlich, dass der Kurfürst sie mit andern auf seine Vorfahren bezüglichen Erinnerungsmünzen im Jahre 1575 bei Gelegenheit eines Besuches des Kaisers Maximilian II. habe prägen lassen. Es ist ersichtlich, dass der Medailleur sich des Galeriebildes als Vorlage bedient hat.

7. Lebensgrosses Bildniss des Herzogs Albrecht, in ganzer Figur, in Rüstung, mit einem bis über die Kniee reichenden Pelzmantel, mit

rothem pelzaufgeschlagenem Barett, goldenem Vliess. Die Rechte hält das Schwert, die Linke den Feldherrnstab. Neben ihm rechts vom Beschauer steht Heinrich der Fromme. In der K. Gewehrgalerie zu Dresden. Auf Leinwand in einem bemalten und vergoldeten Rollwerk-Ornamentrahmen. H. 2,25. Br. 2,08. — Ueberschrift über dem Wappen: »Albrecht Herzog zu Sach.« Unterschrift unter einer kurzen Lebensbeschreibung auf besonderem Schilde:

»Hectora te scriptor te bellans turba Rolandum
Te dextram Imperii litera sacra vocat.«

(Nollain, Katalog der Gewehrgalerie, 1835, p. 45. Neue Bearbeitung desselben von Clauss, 1873, p. 40.)

Dieses Bild ist das zweiundvierzigste in einer Reihe von 53 Bildnissen sächsischer Fürsten, welche mit dem fabelhaften Harderich beginnend bis zu Christian II. von Heinrich Göding,*) dem aus Braunschweig gebürtigen Hofmaler Christians I. und Christians II. in den Jahren 1588 und 1589 (wie auf mehreren zu lesen) zum Schmuck der das Stallgebäude mit dem Residenzschlosse verbindenden, im Jahr 1586 erbauten Galerie gemalt, dann von Samuel Bottschildt und J. G. Schmidt bis auf Friedrich Christian fortgesetzt ist. Es ist dies dieselbe Folge von Porträts, deren A. Weck in seiner »Der Churfürstlichen Sächsischen weitberuffenen Residentz- und Haupt-Vestung Dresden Beschreib- und Vorstellung, Nürnberg 1680« p. 56 gedenkt. Von Friedrich dem Streitbaren an hat Göding authentische Vorlagen benutzt, für Heinrich den Frommen z. B. das Cranach'sche Porträt in der K. Gemäldegalerie Nr. 1773a. Dem Bildnisse Albrechts liegt das schon mehr erwähnte Galeriebild Nr. 1720 zu Grunde, das er nur von der Gegenseite gezeichnet hat. Sämmtliche Bilder sind übrigens ziemlich summarisch und wesentlich auf decorative Wirkung behandelt, und das Kostüm hört auf correc zu sein, wo die Vorlage den Künstler verlässt.

8. Dasselbe Bildniss in Miniatur auf Pergament. Folioband der K. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Beschrieben in Götze, die Merkwürdigkeiten der K. Bibliothek zu Dresden. 1. Sammlung 1744, p. 105. Nr. 91: »Zwey und funffzig Stück schöne Miniatur Gemählde, welche

*) Heinrich Göding (auch Godig, Godigen, Gödig, Gödigen, Gödchen, Götting), geb. 1531 zu Braunschweig, kam um 1558 als Hofmaler nach Dresden, wo er 1606 starb. Von ihm die Malereien am Hochaltar der Schlosskirche zu Stolpen; ein Band mit 13 Miniaturen aus dem Leben Christi; Radirungen über die Belagerung des Grimmenstein während der Grumbach'schen Händel; ein 1597 edirtes Werk über die „Historie des streitbaren und beruffenen Volks der Sachsen"; Radirungen von Dresdener Tournieren, von Jagdgeräthschaften, Grotesken etc. Ein Sohn von ihm war 1571—72 Gesell bei L. Cranach d. J.

die Vorfahren Sr. Königlichen Majestät und ihre vornehmsten Thaten vorstellen, auf Pergament in F.« — Ein zweites, um eine Anzahl Porträts vermehrtes Exemplar dieses Miniaturalbums auf Papier besitzt die Weimarische Bibliothek; doch sind darin die Figuren, wenn nicht im Gesicht, doch in Stellung und Tracht ein wenig verändert. Die Unterschrift wie bei dem vorigen Bilde.

Ob diese Miniaturen, wie Falkenstein (Geschichte der K. öff. Bibl. zu Dresden, p. 329) behauptet, zum Theil von Göding selbst herrühren, scheint mir zweifelhaft; sicher aber ist, dass sie nach seinen Bildern in der Gewehrgalerie gemacht sind. Götze's, freilich nicht weiter begründete Angabe, dass dieselben auf Befehl des Kurfürsten Johann Georg I. nach den Porträts in jener Galerie angefertigt seien und dass man damit am 2. Nov. 1645 begonnen habe, ist die wahrscheinlichere.

9. Bildniss des Herzogs Albrecht auf einer unter Kurfürst Christian II. (1583—1611) in Oel gemalten Ahnentafel. Im Besitze der Königin Wittwe Maria. Dasselbe ist nach dem Miniaturenwerke, bezüglich dem Bildnisse in der Gewehrgalerie, und wahrscheinlich auch von Göding gemalt.

10. Bildniss des Herzogs Albrecht, in Oel gemalt. Aus dem Ende des 16. oder dem Anfange des 17. Jahrhunderts. Im Besitze des Königs von Sachsen; durch Schirmer restaurirt. Die Aufschrift lautet: Albertus Dux Saxoniae. Es ist von geringem Werthe und wenig charakteristisch; die Vorlage ist das Bild der Gewehrgalerie, doch rührt es, wie es scheint, nicht von Göding selbst her.

11. Das Bildniss des Herzogs Albrecht in ganzer Figur, in Verbindung mit dem des Kaisers Maximilian, dem der Herzog die Hand reicht. Von Bendemann zu Anfang der vierziger Jahre im Vorgemache des Thronsaales zu Dresden an der Fensterwand al fresco gemalt. Ueberschrift: Albrecht. Unterschrift: Getreu dem Reich bis in den Tod. Der Herzog ist hier in seinen jüngeren Jahren dargestellt, bartlos, das Haar geschnitten, wie es in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts üblich war. Es scheint, dass der Künstler für diese Darstellung das Bildniss im Miniaturenwerke und das Galeriebild benutzt hat; doch hat er die Vorlagen frei behandelt und das Porträt verjüngt. Verwandt damit in der Form des Gesichts ist Sachsse's Bild in Dr. Grässe's »Sachsens Fürsten in Bildern« 1855.

12. Brustbild des Herzogs Albrecht im Schlosse zu Rudolstadt. Dazu als Gegenstück das Porträt der Zedena, welches die Aufschrift trägt: »Zedena Herzogin zu Sachsen geborene Königl. Prinzessin aus Böhmen.« In Oel auf Leinwand, oval. H. 0,775. Br. 0,60. Im Katalog Nr. 153 [1] und 153 [2]. Nach Parthey (II, 269) von Poitzinger.

Das Porträt des Herzogs ist unter der Einwirkung des Bildes in der Gewehrgalerie gemalt; das der Zedena hat die Stellung wie dasjenige im Cranachstammbuche.

Schliesslich seien noch zwei Darstellungen in historischen Werken erwähnt, welche diesem Typus angehören.

13. Ganzes Bildniss des Herzogs Albrecht in S. v. Bircken's Sächs. Heldensaal. Nürnberg 1677, S. 452. — Ganz werthlos und uncharakteristisch, doch erweislich nach dem Bilde in der Gewehrgalerie.

14. Ganzes Bildniss des Herzogs Albrecht in Martini Hamconii Frisia. Franeckarae, p. 48b. Barett, langes Haar, bartloses Gesicht, wenig charakteristisch. Hofkleid mit langer Schaube älterer Form; goldenes Vliess. Es scheint, dass für diese Darstellung ein älteres, sonst nicht bekanntes Bild benutzt ist. Aehnlich, aber unglaublich affectirt, bei Winsemius. In Schotanus friesländischer Chronik ist der unter Nr. 3 besprochene Typus wiedergegeben. In Friesland existirt kein Porträt des Fürsten; auch die Medaille, welche Hamconius erwähnt und die auf den Tod des Herzogs geschlagen sein soll, ist in den Sammlungen friesischer Münzen nicht zu finden.

Das Resultat dieser Untersuchung in Bezug auf Cranach ist also, dass er überhaupt den Herzog Albrecht nicht dargestellt hat. Von den Porträts seiner Hand, welche für denselben in Anspruch genommen werden, gehört eines dessen Sohne Heinrich dem Frommen, eins wahrscheinlich dem Herzog Johannes, Sohn Georgs des Bärtigen, an; die übrigen stellen sämmtlich, wie oben im Einzelnen nachgewiesen worden, Friedrich den Weisen vor der Reformationszeit dar.

---

# Die niederländische Malerfamilie der Porcellis.

Ueber die Künstler des Namens *Porcellis* herrscht noch eine arge Verwirrung. Zum ersten werden die Namen derselben nichts weniger als übereinstimmend geschrieben, und wir finden die Varianten: Porcellis, Parcellis, Parcelis, Parcelles, Percelles, Percelis, Perselles u. A., was uns bei der Gewohnheit der Alten, sich um keine konstante Rechtschreibung zu bekümmern, nicht auffallen darf. Hielten ja noch nicht einmal viele Besitzer der Namen selbst eine solche ein. Von jenen Varianten verdienen nur drei, Porcellis, Percelles und Perselles, eine nähere Berücksichtigung. Die besten Ansprüche hat jedenfalls Porcellis. So wird der Künstler im Trauregister und in Ampzing's Beschreibung von Haarlem genannt; entscheidender aber ist, dass er sich selbst auf dem reizenden Seebildchen der Schleissheimer Galerie in voller Bezeichnung Ioannes Porcellis schrieb. W. Bode wollte allerdings Parcellis lesen (Zeitschr. für bildende Kunst VII. S. 176), doch ist das »o« nicht zu verkennen und weicht in der Form von dem »a« in Ioannes ab, während es mit dem »o« darin ganz übereinstimmt (vgl. darüber meine Bemerkung in der Zeitschr. f. b. K., VIII., Kunstchronik, Spalte 29). Nicht ganz so deutlich ist bei dieser Bezeichnung das »i« in dem Namen. Ferner liest man auf zwei Marinebildern in der Darmstädter Galerie und bei Graf Schönborn in Wien die Buchstaben I. Por., die nach meiner Ueberzeugung nichts als eine Abkürzung des Namens unseres Meisters sind. Die Schreibart Percelles steht auf dem Titelblatt einer nach ihm gestochenen Folge von Seestücken. Eine Serie von Radirungen vom Meister selbst zeigt auf dem Titelblatt den Namen »Perselles«. Doch hat der Künstler sicherlich nicht die Aufschrift auf dem erstern Titelblatt selbst eingestochen, und schwerlich auch die auf dem letztern, welches mir überhaupt auch in dem bildlichen Theil nicht als eine Arbeit des Meisters vorkommt. Vermuthlich liess der Verleger

dasselbe von anderer Hand hinzustechen, nachdem er die Platten des Porcellis erworben.

Freilich diese Untersuchung über die Rechtschreibung des Namens hat eine geringe Wichtigkeit, eine ganz andere aber der Nachweis, woher der Künstler stammte. Dies entdeckt zu haben, ist das Verdienst A. van der Willigen's, der den Akt seiner Trauung auffand. Am 30. August 1622 heirathete Jan Porcellis, Wittwer von Gent, in der St. Jansstraat zu Haarlem wohnhaft, die Janneke Flessiers von Antwerpen, die gleichfalls in der Jansstraat domizilirte (s. Willigen, Les artistes de Harlem, 1870, S. 242). Der Künstler war also kein Holländer, und was man, dem Bericht Houbraken's folgend, über seine Herkunft aus Leiden gesagt hat, erweist sich somit als urkundlich widerlegt. Da Porcellis im Jahr 1622 bereits Witwer war, so wird ihm auch wohl keine gar zu grosse Jugend gegeben und seine Geburt in das 16. Jahrhundert gerückt werden müssen.

Porcellis wanderte also aus den südlichen Niederlanden ein. Kam er aber nun etwa als Kind nach Haarlem, oder als gereifter Mann? Diese Frage ist keineswegs müssig, da man in dem erstern Fall annehmen muss, dass Porcellis seine künstlerische Ausbildung in Holland, in dem zweiten aber, dass er dieselbe in Belgien empfangen habe. Erwägt man noch zudem das gegenseitige Verhältniss der holländischen und vlämischen Kunst im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts, wie damals nämlich die letztere beinahe schon die oberste Stufe ihrer Ausbildung erklommen hatte und ihren grössten Heros, Rubens, bereits in frischester Kraft erblickte, während die erstere noch kaum eine bestimmte Eigenart entfaltet hatte, erwägt man ferner, dass die holländische ihre Anregungen damals der entwickeltern Schwester wesentlich verdankte, so gewinnt die Frage eine ganz bestimmte Bedeutung. Vielleicht stellt ja Porcellis ein wesentliches Mittelglied der beiden Schulen dar, vielleicht könnte er zu der Bildung der holländischen beigetragen haben? Und allerdings, diese Ueberzeugung habe ich aus dem Studium der Sachlage gewonnen.

Sehen wir uns nun um, ob wir nicht dafür sprechende Thatsachen entdecken! Thatsachen, urkundliche Anhaltspunkte, sicher vorliegendes Material, meine ich, denn mit der einfachen Behauptung, so und so muss es nach dem Kunstcharakter sein, kommt man nicht weit vorwärts. Ich weiss ja, welche Erfahrungen ich in dieser Beziehung bei Brouwer gemacht. Nun glaube ich allerdings die vlämische Manier bei Porcellis zu entdecken, aber wie will man so etwas darthun? Vor den Bildern kann man wohl den Einen oder den Andern zu jener Ueberzeugung bringen, aber wer es nicht sieht, dem kann man eben

nichts beweisen. Da kommt dann vielleicht ein Anderer, weist auf Jan van Goyen u. s. w. hin, und die ganze Sache liegt wieder im Dämmerschein der »subjectiven« Ansicht. Darum Gründe, auf Thatsachen sich stützende Gründe herbei!

Wir sahen, dass Porcellis sich mit Janneke Flessiers aus Antwerpen vermählte. Nun kann er dieselbe erst in Haarlem kennen gelernt haben, vielleicht aber auch durch etwaige Beziehungen zu Antwerpen. Ist's nicht wahr? Dies macht uns neugierig, die Antwerpener Liggeren nachzusehen, deren Veröffentlichung man den Gelehrten Ph. Rombouts und Th. van Lerius verdankt, und richtig ersehen wir (I. Theil, S. 536), dass »Jan Parcelis, schilder« sich 1617 in die St. Lukasgilde jener Stadt um 26 fl. einschreiben liess. Hier stimmt doch Alles: Zeit, Name und das Malergeschäft. Ich glaube darum mit gutem Gewissen in diesem »Maler Jan Parcelis« unsern Meister zu erkennen, der dann später nach Haarlem übersiedelte. Als Schüler ist er nicht im Liggere eingetragen; vermuthlich hatte er darum in seiner Vaterstadt oder anderswo in Belgien gelernt. Denn dass er von Gent nach Holland gekommen sei, dort gelernt habe, dann nach Antwerpen und von da wieder nach Holland gegangen, ist sehr unwahrscheinlich; viel mehr dagegen hat die Vermuthung für sich, dass er von Gent nach der grossen Kunstmetropole Brabant's, Antwerpen, und von da nach Holland gezogen sei. Houbraken nennt ihn allerdings einen Schüler von Hendrik Cornelisz Vroom, wohl aber nur aus dem Grunde, weil Vroom der »älteste« holländische Marinemaler war, und man sich so den Porcellis als von ihm beeinflusst dachte. Dass Houbraken hier eine sichere Quelle gehabt, ist nicht zu glauben, weil er überhaupt von Porcellis so gut wie nichts und dann nur Falsches wusste; gerade die Frage, bei wem ein Künstler gelernt, bekümmerte die alten Herren viel weniger als manches Andere minder Wichtige aus dem Leben desselben. Eine sichere Quellenangabe lag Houbraken gewiss nicht vor. Ich sagte vorhin, Porcellis habe sich 1617 in die Antwerpener Gilde einschreiben lassen. Die Rechnung geht vom 19. September 1616 bis in den September 1617, und nun findet sich Porcellis als der drittletzte unter denjenigen eingetragen, die ihre Gebühren für das Meisterwerden bezahlten. Er ist noch einmal aufgeführt bei der Einzeichnung des »Weingeldes«, das die neu Aufgenommenen zu entrichten hatten, und zwar sieht man ihn darin an letzter Stelle. (Eine Bezahlung ist übrigens bei ihm, wie bei mehreren ihm Vorausgehenden, nicht eingetragen.) Beide Male findet er sich in der Umgebung der gleichen Namen. Genauer darf man daraus schliessen, dass er Ende August oder Anfangs September 1617 die Meisterschaft empfing. Allerdings ist nicht zu

übersehen, dass dies noch immer nicht über den Rang erlaubter Vermuthungen hinausgeht.

Fünf Jahre später finden wir also den Künstler zu Haarlem, wo er sich, wie bemerkt, am 30. August 1622 als Witwer verheirathet. 1628 lebte er wahrscheinlich noch daselbst, da er von Samuel Ampzing in dessen Beschreibung Haarlem's, die in jenem Jahr erschien, erwähnt wird:

So sy Porcellis mee ter dezer plaetz gedacht
De grootste konstenaer in schepen recht geacht.

(Das heisst: An diesem Orte sei auch des Porcellis gedacht, der mit Recht als der grösste Künstler in Schiffen gilt.)

Aus diesen Versen, sowie aus der Titelaufschrift auf der Folge mit Ansichten holländischer Fahrzeuge: Icones variarum navium — notatae a famosissimo navium pictore Johanne Percelles, ersieht man übrigens, in welcher Achtung der Künstler stand. Und dies war ja auch ganz wohl in der Ordnung. Porcellis konnte in der That in den zwanziger Jahren als der grösste damalige Seemaler in Holland betrachtet werden; ich wenigstens wüsste mich keines bessern zu erinnern. Van Goyen, der auch Seestücke gemalt, war damals erst in seiner Ausbildung begriffen, Willem van der Velde war noch gar nicht einmal auf der Welt, und der alte Vroom, sowie Adam Willaerts waren zu hart und conventionell, um sich mit der feinen leichten Tusche, der naturgemässen Zeichnung, der Beherrschung der Wellen und der ausgebildetern Perspective unseres Helden vergleichen zu können. Dass Vroom irgendwie massgebenden Einfluss auf Porcellis gehabt, scheint mir unglaublich, eher mag dies bei Willaerts der Fall gewesen sein. Willaerts war nach de Bie und seinem von Fr. van de Steen gestochenen Selbstbildniss zu Antwerpen 1577 geboren; er scheint frühe die Vaterstadt verlassen zu haben, da er nicht im Liggere eingeschrieben steht; 1611 hielt er sich mit Bestimmtheit schon in Utrecht auf und lebte daselbst noch 1666. Dass Porcellis bei ihm geradezu gelernt, ist mir nicht wahrscheinlich, da der Erstere ja als Mitglied der Malergilde von Antwerpen sich aufnehmen liess, doch mag ihn das Studium der Gemälde Adam's gefördert haben. Dieser selbst ist kaum als spezifischer Holländer zu betrachten, wenigstens wie die Kunst der letztern sich eigenartig gestalten sollte; jedenfalls empfing auch er seine Anregungen von der entwickeltern vlämischen, sowie man überhaupt zur Zeit seiner Lehrjahre, also von 1590 an und noch in's 17. Jahrhundert hinein, eine bestimmte Trennung gar nicht vornehmen darf. Dass Porcellis seine leichte flotte Behandlung mit der Untertuschung und der geistvollen Deckung, sowie seine ganze malerische Empfindung

aus Antwerpen mitbrachte, dünkt mir unzweifelhaft, und nicht minder, dass er einen bestimmenden Einfluss auf die holländische Landschaftsmalerei ausgeübt. Wie steif z. B. erscheinen noch die frühern Bilder von Esaias van de Velde und Jan van Goyen, wie ohne die leichte, geistvolle Behandlung der gleichzeitigen und gleichaltrigen Antwerpener Künstler! Hier bildete Porcellis einen Theil der Vermittlung, und namentlich verdankt van Goyen dem Genter Maler ein gutes Stück seiner Eigenart, die sich dann auf seine Schüler und Nachahmer vererbte. Ein eigentlicher Schüler von Porcellis braucht van Goyen nicht gerade gewesen zu sein; dessen Bilder jedenfalls hat er aber aufmerksam studirt. Damit soll ja selbstverständlich der holländischen Malerei ihr Ruhm nicht genommen sein, denn van Goyen bildete Elemente aus, die er nicht von Porcellis empfing, die vielmehr schon in Esaias van de Velde vorgebildet ſagen, aber eine unbefangene Anschauung führt meines Erachtens dazu, dass die holländische Kunst, wie ja Hals auch wesentlich von Rubens bedingt ist, die Anregungen von der ihr vorausgeschrittenen vlämischen empfing. Dann erst entwickelte sie sich zur selbständigen Blüthe, welcher die gerechte Bewunderung aller kunstgebildeten Seelen zum Lohn geworden ist.

---

Ausser Johannes Porcellis gibt es aber noch andere Angehörige dieses Namens, die gleichfalls den Pinsel führten. Zuerst tritt uns ein »*Jonas Percelis,* schilder« entgegen, der mit vier Andern unter der Rubrik vom 20. August 1618 im Antwerpener Liggere als Meister aufgenommen steht. Er bezahlte blos 11 fl., während die andern mit ihm im gleichen Jahr Aufgenommenen 23 fl. 4 Stüber oder 26 fl. erlegten; nur der Maler Michael Veldener ist mit 11 fl. 4 Stüber eingetragen. Es scheint also mit der Kasse des Jonas schlecht bestellt gewesen zu sein. Maler war er, aber was für einer? darüber habe ich gar keine Andeutung finden können; vielleicht war es mit seiner Kunst nicht weit her. Dem Namen nach zu urtheilen, dürfte er mit Jan Porcellis verwandt, vielleicht ein Bruder gewesen sein.

Während nun die Existenz dieses Jonas wenigstens beglaubigt ist, hat man mit *Julius Porcellis* seine liebe Noth. Man schreibt ihm zwar Bilder zu, und Houbraken weiss von ihm zu erzählen, aber wenn er nun nichtsdestoweniger, dem Nebel gleichend, der keine bestimmte Gestalt annehmen will, im Sonnenschein der Kritik verschwände? Die Herren Kunstschreiber der neuesten Façon, darunter auch meine Wenigkeit, haben ja schon manchem angeblichen Künstler das Lebenslicht

ausgeblasen, so dass wir mit geringer Aengstlichkeit an die Beseitigung des Julius gehen. Eine sichere Erwähnung seiner ist mir nicht bekannt geworden, denn was ein Fabelkrämer wie Houbraken sagt, wird doch niemand mehr für baare Münze halten. Der holländische Vasari hatte ihn einen Sohn des Jan genannt; er sei diesem in der Kunst so nahe gekommen, dass oft Irrthümer entstanden, um so mehr, als Beide sich gleichmässig I. P. bezeichnet hätten. Um nun einen sichern Anhaltspunkt für Julius zu haben, müsste man ächtbezeichnete Bilder mit seinem vollen Vornamen oder ein authentisches Dokument nachweisen können. Von Beidem habe ich weder etwas gesehen noch gehört. Dagegen trat ein »*Johannes Percellis* van Delden« im Jahr 1658 in die Malergilde zu Leiden, wurde 1660 Vorstand (ist chef-homme bei v. d. Willigen so zu übersetzen?) und entrichtete bis 1680 der Gilde die ihr zukommenden Geldbeträge. Man ist hier versucht zu glauben, dass dieser Johannes der Sohn des alten Porcellis gewesen; der Name ist wenigstens der gleiche, und auch das Alter würde sich damit füglich vereinigen lassen. Ich hegte kaum einen Zweifel, wenn nicht der Name »van Delden« dabei stünde. Dies bezeichnet vielleicht den Ort seiner Herkunft, wo sich allerdings der Alte könnte einmal aufgehalten haben; leider weiss ich nichts über die Lage desselben. — Jan II. wohnte also zu Leiden. Nun fällt uns aber ein, was Houbraken über seinen Jan berichtet hatte: »Er war, glaubt man, im Kaag, einem Dorf bei Leiden geboren. Doch versicherte mich der Ritter Karel de Moor, dass er zu Leiden selbst auf die Welt kam und zu Leiderdorp begraben wurde.« Ich bin der Ansicht, dass Moor's Angaben sich nicht auf den alten, sondern auf den jungen Jan beziehen, weil eine Erinnerung an den letztern, der ja 1680 zu Leiden noch lebte, bei Moor viel eher denkbar ist; Karel erblickte 1656 das Licht der Welt, und zwar in Leiden selbst, konnte also unsern Jan II. noch recht gut gekannt haben. Und dass die Angaben des Ritters so mir nichts dir nichts aus der Luft gegriffen und ganz ohne thatsächlichen Anhalt seien, darüber kann doch bei dem rein objektiven Charakter derselben ein Zweifel nicht aufkommen. Aber Houbraken, durch den Vornamen Johannes getäuscht und ohne Kenntniss von einem zweiten Künstler dieses Namens, während ihm bei demselben ein »Julius« im Kopfe war, bezog die ihm gewordenen Angaben auf den ersten. Beachtenswerth ist es übrigens, dass die Vornamen aller drei Porcellis, sowie auch des bis dato noch fabelhaften Julius, mit »J« angehen, dass man sie also leicht verwechseln kann, im Falle sie alle, was mir nicht bekannt, Seestücke malten und sich darauf der gleichen Signatur I. P. bedienten. Ein unangenehmer Concurrent ist aber auch der Antwerpener Maler *Jan Peeters*

(geb. 1624, in den 70er Jahren noch am Leben), der sich gleichfalls I. P. zeichnete. In der Sammlung des 1856 verstorbenen Kupferstechers Adolf von Heydeck zu Dessau befand sich eine Ansicht des Strandes von Scheveningen, die zufolge Nagler (Monogrammisten IV. Nr. 260) mit I. P. 1660 bezeichnet war. Nagler meint, offenbar blos wegen des Monogramms und der Jahreszahl, dass das Gemälde von Julius Porcellis herrühren müsse. Es wird mir indessen von Jemand, der das Bild noch gekannt, mitgetheilt, dass er es »auf Grund der sehr oberflächlichen Behandlung und des monotonen schweren Grau« für einen Jan Peeters gehalten; der Besitzer selbst habe wohl auch keine andere Benennung dafür gehabt und keinen grossen Werth darauf gelegt.

Wenn man dem »Catalogus van Schilderyen« von Ger. Hoet (I. Thl. 1752, S. 297, Nr. 7) trauen dürfte, gibt es noch einen »*A. Persellus*«. Es ist nämlich darin verzeichnet: Een heerlyk Stuk, zynde een Zeestorm, van de groote Meester A. Persellus, zyn alderbeste trant, Capitael, auf einer Amsterdamer Auktion am 6. Oktober 1723 um 21 fl. verkauft. Aus dem Zusatz ersieht man übrigens, dass niemand anders als Jan Porcellis gemeint ist, denn das ist der bekannte grosse Meister.

Die kritische Kunstforschung hat sich bis jetzt noch wenig mit den Porcellis beschäftigt. John Smith spricht von ihnen in seinem Catalogue raisonné (London 1835, Bd. VI. S. 398) folgender Massen: »Julius Parcelles, born at Leyderdorf in 1628, was a scholar of his father John Parcelles a marine painter of little abilities, whom the son very soon surpassed and ultimately attained a degree of excellence, which places some of his productions in considerable affinity to those of W. van der Velde. One of this class, representing a fresh breeze, having the initials of the painter, I. P., upon it, was imported by a dealer, in 1817, and sold for 35 l.; the same picture was afterwards exhibited in the British Gallery under the name of Will. v. d. Velde, and, having there acquired a reputation, was sold the following year by auction, for 300 gs., it being at that time the property of a noble lord.« Diese Worte gaben den Anlass zu der Darstellung Waagen's in seinem Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, II. S. 233: »Julius Parcellis, geb. 1628 zu Leyderdorf, war der Schüler seines Vaters Jan Parcellis, eines sehr mittelmässigen Seemalers. Er erreichte eine so hohe Stufe in derselben Gattung, dass seine besten Bilder an Klarheit, Feinheit der Luftperspective und Freiheit der Behandlung dem W. van de Velde gleichkommen, wie denn Smith erzählt, dass ein Bild von ihm für 300 Pfund Sterling als ein Werk des letztern Meisters in London verkauft worden ist. Seine beglaubigten Bilder

kommen selten vor, wie mir denn in Galerien nur ein kleines, aber sehr reines, mit I. P. bezeichnetes, Nr. 822, in der zu Berlin bekannt ist.« Diese Erzählung ist von A bis Z irrthümlich. Vorab wird man aus meiner Auseinandersetzung ersehen haben, dass, selbst angenommen, Julius Porcellis sei mit Johannes II. identisch, eine Geburt desselben zu Leiderdorp und gar 1628 nichts weniger als erwiesen ist. Auch das angegebene Schülerverhältniss zwischen »Vater« und »Sohn« darf so lange nicht mit Sicherheit behauptet werden, als man nicht das Geburtsjahr des Einen und das Todesjahr des Andern kennt. Und ganz besonders gebührt, wie W. Bode (Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrg. VII. S. 176) mit Recht hervorhebt, Waagen's Lob dem alten Jan. Natürlich hat dieser keine Bilder in W. v. d. Velde's Kunstweise gemalt, wie Smith angibt, denn dass einmal ein Seestück von ihm für einen Willem verkauft wurde, genügt doch nicht, um die Manieren beider als verwandt auszugeben. Das ist freilich unzweifelhaft: Porcellis war ein bedeutender Künstler, wie van der Velde, ja in Ansehung der respektiven Zeitverhältnisse, wenn auch nicht der rein ästhetischen Wirkung bedeutender. Stimme ich mit Bode in dieser Beziehung überein, so sind wir ganz verschiedener Meinung bezüglich der schönen Strandlandschaften in der Galerie Schönborn zu Wien und im grossherzoglichen Museum zu Darmstadt (Nr. 326 des Hofmann'schen Kataloges von 1872), welche beide die Bezeichnung I. Por. tragen. Bode (a. a. O. S. 177) findet zwar, dass sie sich der Manier des Jan Porcellis anschliessen; der Künstler sei jedoch flüchtiger und flüssiger in der Behandlung und dünner im Auftrag der Farben. Ich meinerseits kann das letztere nicht erkennen, erblicke vielmehr eine vollkommene Uebereinstimmung mit andern Bildern, die man mit Fug dem Jan zuschreibt. Auf dem erwähnten Schleissheimer Bildchen hat sich der Künstler auch mit »o« (Porcellis) gezeichnet, was ebenfalls Beachtung verdient, da diese Schreibart von den beiden Andern, Jonas und Jan II., wohl möglich, aber nicht erwiesen ist. Der Urheber der »Strandgezigten« war ein bedeutender Künstler und muss der Behandlung nach um 1617 bis 1630 etwa gearbeitet haben. Eben darum geht es nicht, diese prachtvollen Seebilder mit der klaren Farbe und der sichern Pinselführung dem »Sohne Julius Porcellis« zuzuschreiben, den Bode für den möglichen Urheber hält, denn dieser fiele doch jedenfalls in die Mitte des 17. Jahrhunderts. Einen Künstler aber, der in die Blütheperiode der holländischen Kunst gehört, zu einem, wie ich glaube, vlämischen Archaisten, oder doch jedenfalls einem Archaisten zu machen, dürfte ohne schwerwiegende Gründe nicht angehen. Und was ganz besonders auch die Wagschale zu Gunsten des alten Jan hinunterdrückt, das ist die

Thatsache, dass die unbezweifelten Radirungen von ihm in der Form der Wellen und Wolken vollständig mit dem Darmstädter Bildchen übereinstimmen, wie schon Inspector Hofmann in seinem Katalog mit Recht bemerkt hat.

München, Ende September 1874.

*Wilhelm Schmidt.*

---

# Spruchbrief

## des Rathes zu Strassburg in Sachen der Bauhütte des Münsters und des Handwerkes der Maurer

### vom 7. December 1402.

Wir Heffeman Heffe der meifter vnd der Rat von Strafpurg, Tunt kunt allen den, die difen brief anefehent, oder gehörent lefen, Das vur vns komend her Vlrich Gosse der Ammanmeifter, her peter Sunner, her Wilhelm Metziger, vnd her Rulm Barpfennig Alteammanmeiftere, unfer burgere, vnd fprochent, do werent vur fi komen meifter vlrich von Enfingen wergmeifter vnfer frowen werckes in [1]) mergen Stifft by vns, vnd mit yme heinrich leiner von frisingen der parlier, Otteman von wurtzeburg, hans Bollender, Adolf von Bunne, vnd peter zur kronen, Steinmetzen des egenanten werckes, von Iren vnd der andern fteinmetzen wegen einfite, Vnd darzu Johans Beinheim der ftatte wergkmeifter Johans Bergheim dem man fprichet Ammeifter des Antwerckes der murer Ratherre, hanfeman ganfer des antwerckes meifter; Erhart kindelin lawelin der Estricher Rulman Im gieffen michel ganfer Erhart von hagenow, Rulman lawelin, hanfeman Stumelin, Anthonie der kacheler, vnd lawelin wefterman, murere vnfer burge, von Jren, vnd des antwerckes der murer wegen, anderfite, die hattent gefpenne miteinander gehept als harnach lutet Zum erften fo hette meifter vlrich, vnd die vorgenanten Steinmetzen fine gefellen, vnd vndertane mit ymme geuordert an die murere, es wer von alten zyten harkomen, alfe fie zu bedenfiten miteinander dienden, vnd ein antwerck werent das do ein yeglich wergmeyfter werdanne zu zyten vnfer frowen werckes wergmeister was des antwerckes gemeine baner hinder ymme hette, vnd wenne man Reyfen fur, oder vur das munfter zogete, So gingent Steinmetzen vnd murere, zu eim wergmeifter vnd zugent vnder die baner, Darnach zu einre zyt, do hetten die Steinmetzen vnd murer von der Baner wegen, gefpan gewunnen, vnd meinden es were in nit bekummenlich zu eime

[1]) Durch einen Fleck undeutlich.

wergmeyfter vnder die Baner zu ziehende, vnd komend der gefpenne vur den Ammanmeifter vnd vur die altenammanmeyftere, die zu der zyt woren, vnd botent die murere zu der zyt das in der Ammanmeifter vnd die Altenammanmeyfter gunden, eine baner ze machende, die ir meifter by Ime hette, vnd vnder die fi zugent, vnd wenne fi in Reifen, oder vur das munfter kement, So weltent fi gern ir baner vnder tun vnd vnder die baner ziehen die der wergmeifter hette, darzu hettent der wergmeifter vnd die Steinmetzen die zu der zyt woren geretd, vnd vor den herren ertzalt, wie das von alter har komen were, do hettent der Ammanmeyfter vnd die altenammanmeyfter die zu der zyt woren, fie miteinander entfcheiden vnd gerihtet, das die Baner by eime wergmeyfter bliben folte, vnd das die murere keine baner foltent haben Alfe das zwene briefe eigentliche bewifent vnd befagent, die daruber gemaht wurden, befigelt mit derfelben, altenammanmeyfter Ingefigele, der fie einen hetten, vnd die murere den andern, vnd nv hette fich nuwelingen gefuget, das vnfer frowen wergk ein wile ofture [2]) ftund, das kein wergmeyfter do was, In demme hettent die murere, der Baner fich vnderzogen, vnd fo meifter vlrich wergmeyfter wer worden, vnd die Baner, an die murere vorderte, die zu habende, alfe fine vordern fi gehapt hettend, vnd er ouch zu den wercke komen were, mit folichen vurworten vnd gedingen, die ymme die pfleger, vnd der Schaffener des werckes verbriefet vnd verfprochen hetten, von vnfer geheiffe, vnd empfelhniffe, das er by allen eren, wurdikeiten vnd Rehten folte bliben vnd gehalten werden, als ander fine vorfaren vor ymme bitz har, bliben vnd gehalten find, So woltent ymme die murere, die Baner nit geben, do fehent meifter Vlrich von Enfingen der wergmeyfter, vnd die andern Steinmetzen gern, das yn die murere die baner widergebent vnd dem wergmeifter die lieffent alfe daz verbriefet vnd vzgetragen were, vnd von alter harkomen ift, oder aber feitent warumbe fi das nit tun folten, Do gegen hetten die vorgenanten Johans Beinheim, Johans Bergheim, hanfs ganfer, Erhart kindelin, lawelin der Eftricher Rulman Im gieffen michel ganfer, Erhart von hagenowe, Rulman Lawelin, hanfs Stumelin, Anthonie der kacheler, vnd lawelin wefterman die murere, es verantwurtet vnd gefprochen der Steinmetzen werent lützel, vnd werent ir gar vil vnd beduhte fi billich, das ir meifter die Baner, hette, das fi zu deme zogetent fo es notdurfftig were, oder aber das man In ouch eine baner gunde, vnd wanne fie zu der Steinmetzen baner kement, So welten fi die Ire gern vndertun Der gefpenne vnd miffehelle hettent der Ammanmeyfter, vnd die altenammanmeifter bede partien gutlich vnd lieplich, miteinander gerihtet, vnd vbertragen, In dife wife, vnd ob es vns alfo gefiele, Das ift der meifter vlrich der wergmeyfter, der parlier, vnd alle die Steinmetzen die yetz in der hutten ftant, oder harnach darzu komend, vnd die darynne wurckent, vnd vnder eim wergmeifter find, vnd alle ir nachkomen ewiglich follend des gefriget fin, das ir keinre mit dem Antwercke der murer zunft, fol dienen noch mit keime Antwercke In vnfer ftat, fie tugent es danne gern, vnd follend noch dörffent, keine

[2]) Ostür adv. = ohne Leitung. Vgl. das Glossar zu den Chroniken der deutschen Städte, her. von der hist. Commission; Strassburg.

naht hute tun, vngeuerlich Wer aber fache das ein Steinmetze uzwendig vnfer frowen werckes, erbern luten, In vnfer ftat, wurcken wolte, mit dem Antwercke, das er danne kunde, der fol mit den murern dienen, vnd der zunft empfohen vnd halten, alles, das, daz ander murere, vnde Ire zunftgefellen haltent, vnd tund one geuerde, vfsgenommen des, wer ez, das der wergmeyfter iergend einre Stifft, oder Clofter, In vnfer ftat vnd Burgbanne, dienen wolte, fchihte der fime gefellen der Steinmetzen dar, vf das werg zu wurkende, in fime dienfte, oder ob der wergmeyfter, yeman wolte ein farg tun howen, ein lauatorium tun machen, oder ander dinge der glich, das mag der wergmeyfter, oder die Steinmetzen wol tun, wenne es von alter alfo komen ift, vnd fol darumbe, er, noch fie, nit verbunden fin, mit den murern ze dienende, oder ynnen dheine dienft, darumbe ze tunde in enheinen weg, one alle geuerde, Wer ouch fache, das vnfer ftat der Steinmetzen bedorffte In eine Reife zü varende, begerend ir danne vnfer ftat, das fi mit yn varent, So follent es die Steinmetzen tun, vnd mit varen, vnd fol yn vnfer ftat, darumb tun daz befcheidenlich ift, vngeuerlich Vnd botent vns die egenanten her vlrich goffen der Ammanmeyfter, vnd die andern Altenammanmeyfter von beder partien wegen, mit vrteil zu bekennende, den vorgenannten vbertrag ftete zu finde, vnd noch demme wir, die vorgenanten hern vlrich goffen vnfsern Ammanmeyfter, vnd die andern altenammanmeyfter, verhortent, Do komend wir mit Rehter vrteil vberein, vnd hant es ouch erteilt, glich als vnfer Ammanmeyfter, vnd die andern Altenammanmeyfter, das do vor von worte zu worte begriffen hant, das, daz ewiglich fol ftete vnd kreftig fin vnd bliben, Doch mit beheltniffe vns vnd vnfer ftette, alle ir Reht, friheit, vnd gewonheit, vnd des zu eim vrkunde, So haben wir vnfer Stette Ingefigel geton hencken an difen brief, der geben wurt an dem neheften tage, nach Sant Nicolaus tage des Byfchofes In dem Jare do man zalte von gotes geburte viertzehenhundert Jar, vnd zwey Jare haran woren wir her Johans zorn genant von Eckerich, Johans Bock, her wilhelm Clobelauch vnd heffeman heffe, die vier meifter, her vlrich goffe, der Ammanmeyfter, her Johans von Stille, her wetzel marfche, her Johans von Kagenecke der eilter, her Thoman von Endingen her heintzelin von mulnheim lutolt von mulnheim, Ronnbolt Swarber, walther von mulnheim, Claus ginpping, claus mauffe, Johans Clobelouch langhans feligen fun, claus merfwin peter Beck, Johans . . . . utscheman [3]) der eilter, walther Swop, Conrat phaffenlap genant zum Ruft, goffe Rebeftog, Symund Buhffener, hug völtfche, hanman von gederthenn, Johans von heilgenftein Johans peterlin Jeckelin mauffe, Von den Cremern Johanns Barpfennig, von den Brotbeckern Contz ame ftaden, von den metzigern her wilhelm metziger, von den Tüchern Johans verwer, von den kuffern heinrich hanfeman zum zoller, von den gerwern heintze Stumpf, von den winluten heinrich kranich, von den Steinmetzen vnd murern Johans Bergheim genannt Ammeyfter, von den Smiden Stephan Sporer, von den Snidern Schönheintze, von den Schiffluten Johans Nellefheim genant

---

[3]) Der Anfang des Namens durch einen Fleck unkenntlich.

Riethans, von den kurfenern Johans wefterman, von den zimberluten der Lange obereht, von den winruffern vnd winmeffern lienhart heifcher, von den Schuhemachern Cuntzelin Schultheiffe von den goltfmiden und Schiltern Andres Clamman der maler, von den kornluten Contze Ruckerfheim, von den gartenern Boghans, von den vifchern lambes hans, ame Tiche, von den Scherern vnd Badern, hans obereht an der Schmitbrucken, von den Saltzmuttern lienhart Smit zu Trachenfeilfs, von den wöbern claus Ingenheim, von den winstichern vnd winverkouffern Schenckenhans, von den wagenern kiftenern vnd drefchelern Sterken hans, von den grempern, Seilern, vnd obeffern, claus Steingewürcke, von den vafsziehern Johans mörlin, von den Schiffzimberluten, Althenn Claus, von oleyluten, mullern, vnd duchfcherern, walther Rynowe der Rat, Vnd find difer briefe zwen glich einre by dem wergmeifter vnd den Steinmetzen, Vnd der ander by den murern die ouch by in blibent.

---

[Die Original-Urkunde im städtischen Archiv zu Strassburg (Lad. XV Nr. 6) ist auf einen Pergamentbogen geschrieben und mit dem Siegel versehen. Sie trägt von späterer Hand die Aufschrift:

Spruchbrieff und Vrteil die Steinmetzen vnd Murer betr.
post Nicolai Ao. 1402.]

---

Auf eine gelegentliche Erwähnung dieser Urkunde durch Schneegans hin hat Seeberg in der kleinen Schrift: Die Juncker von Prag u. s. w., Leipzig 1871, S. 40, Folgendes gesagt: »Er (d. h. Ulrich von Ensingen) war es, der die Wiederherstellung der alten freien Baubruderschaft nach des grossen Steinbach's Organisation und den alten Kaiser- und Papst-Privilegien wieder herbeizuführen und die Freistellung von dem städtischen Zunftverband zu bewirken wusste. Durch Rathsbeschluss vom 7. December 1402 wurde die Selbständigkeit der Bruderschaft anerkannt und sie organisirte sich wieder frei nach Erwin's alter Grundlage als eigne Johannes-Bruderschaft«. Noch weitergehende Folgerungen macht F. Adler in der Deutschen Bauzeitung, 1873, S. 367, aber offenbar nur auf Grund der Seeberg'schen Mittheilung. Die Urkunde selbst enthält bei Weitem nicht soviel, als von Autoren, die ihren Wortlaut nicht kannten, vermuthet worden ist. Wir ersehen aus ihr allerdings, dass neben, ja vor dem städtischen Handwerk der Maurer die Bauhütte des Münsters schon längst als eine selbstberech-

tigte Corporation bestand. Näheres über deren Einrichtung wie über deren alte Privilegien, die ohne Zweifel bestanden haben, aber nicht mehr nachweisbar sind, theilt die Urkunde indessen nicht mit. In derselben Zeit, in welcher sich das städtische Zunftwesen entwickelte, im zwölften und dreizehnten Jahrhundert, erhielten auch die Bauhütten der grossen Kathedralen in Frankreich wie in Deutschland eine Organisation nach Analogie der Zunft [4]. Sie bestanden aus Künstlern und Handwerkern weltlichen Standes, denen aber das Werk, an dem sie thätig waren, eine freiere Stellung den localen Verhältnissen gegenüber verlieh. Ihre Genossen hiessen, im Gegensatze zu den Maurern, Steinmetzen; sie verstanden eben den Stein kunstvoll mit dem Meissel zu bearbeiten, und zwar ebenso als Bauhandwerker wie als Bildhauer, — sie waren beides zugleich. Die Stellung des Werkmeisters entsprach derjenigen eines Zunftmeisters, den man auch schlechtweg Meister nannte. Die städtische Maurerzunft in Strassburg bestand im Jahre 1263 noch nicht, denn in dem Vertrage, welchen damals die Stadt mit Bischof Heinrich von Geroldseck abschloss, wird sie unter den Zünften nicht erwähnt [5]. Eine Bauhütte gab es aber damals schon; während der Streitigkeiten mit demselben Bischof war die Dombauverwaltung aus den Händen des Bischofes an die Bürgerschaft übergegangen, seit 1263 kommen weltliche Pfleger vor, welche vom Rath ernannt worden waren [6], und die das gesammte Rechnungswesen, die allgemeine Oberaufsicht in der Hand hatten. Mit diesen, welche gubernatores oder procuratores fabrice, auch rectores oder selbst magistri fabrice heissen, ist der Werkmeister, magister operis, der technische und künstlerische Leiter, zugleich das Haupt der Steinmetzen-Genossenschaft, nicht zu verwechseln.

Als dann die städtische Maurerzunft sich bildete, stand sie zunächst in einer gewissen Verbindung mit der Bauhütte, dem »Frauenwerk«, ja in einer gewissen Unterordnung neben dieser. Der Werkmeister des Münsters führte das Banner, er war im städtischen Sicherheitsdienst wie bei Kriegszügen das gemeinsame Haupt beider Körperschaften. Dabei blieb es auch in der Folge, nach obrigkeitlicher Entscheidung, obwohl die Maurer, auf Grund von Misshelligkeiten, sich von den Steinmetzen zu trennen wünschten. Später aber änderten sich die Verhältnisse, die Zahl der Maurer nahm im Zusammenhang mit dem Aufblühen des städtischen Lebens und des Profanbaues erheblich zu.

---

[4]) Vgl. Schnaase, Gesch. der bild. Künste, 2. Aufl., IV, von S. 214 an.

[5]) C. Schmidt, Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, X (1863) Sp. 345 flg.

[6]) Chroniken deutscher Städte. Hegel, Strassburg, S. 1015.

Der Münsterbau gerieth eine Zeit lang vollkommen in's Stocken, und zwar bald nach dem Jahre 1383, in welchem Michel von Freiburg vom Rathe zum Werkmeister ernannt worden war [7]. Seit 1388 gerieth nämlich die Stadt in gefährliche Streitigkeiten, welche ihr die Acht Kaiser Wenzel's und einen verrätherischen Kriegszug von Seiten der benachbarten Fürsten und Herren, im Bunde mit dem Bischofe Friedrich von Blankenheim, zuzogen. Erst 1393 wurde dieser Kampf, in welchem die Bürgerschaft wacker aushielt und der, nach Königshofen's Chronik, der grösste Krieg war, dessen sich Jemand im Elsass entsinnen konnte, beendigt.

Damals hatte der Meister der Maurerzunft, in Ermangelung eines Werkmeisters der Bauhütte, die ausschliessliche Führung seiner wehrhaften Zunft übernommen. Als nun der Münsterbau wieder aufgenommen wurde und Ulrich von Ensingen, der sich eine Reihe von Jahren hindurch bei dem Ulmer Münsterbau bewährt hatte, nach Strassburg berufen ward, fand er seine Stellung gegen diejenige früherer Werkmeister beeinträchtigt, er konnte das alte, ihm von den Pflegern eigens verbriefte Vorrecht nicht mehr behaupten.

Die Entscheidung des Rathes, welche auf die nun von ihm angestellte Klage erfolgte, bestätigte zwar eine privilegirte Stellung der Bauhütte, aber sie hat vielleicht eine noch grössere Bedeutung dadurch, dass sie der städtischen Maurerzunft eine von dem Frauenwerk vollkommen unabhängige Organisation zuerkennt. Hierin liegt ihr eigentlicher Schwerpunkt. Um den streitigen Punkt zu beseitigen, wird der gewöhnliche Sicherheitsdienst, besonders die Nachtwache, den Steinmetzen von Unserer Frauen Werk ganz erlassen, nur wenn die Stadt ihrer zum Kriegsdienste bedarf, sollen sie denselben zu leisten haben, aber in einer von den Maurern getrennten Organisation. Der Werkmeister des Münsters mit seinen Leuten soll ausserdem berechtigt sein, Arbeiten seines Handwerks für Stifter und Klöster in Stadt und Weichbild zu übernehmen, ja auch für Privatleute Grabmäler u. dgl. zu arbeiten, ohne dass das Handwerk der Maurer dagegen Einspruch erheben könne. Wer aber sonst in der Stadt Arbeiten dieser Art ausführen wolle, ohne zur Bauhütte des Münsters zu gehören, müsse das Zunftrecht der Maurer erwerben.

Ausser Ulrich von Ensingen kommen noch einige andere bekannte Meister in dieser Urkunde vor. Johann Bergheim, genannt Ammeister, Rathsherr aus dem Maurerhandwerk, ist entweder identisch mit Johann von Bergheim dem Jüngern, genannt Ammeister, der

---

[7]) Hegel, a. a. O. S. 1017.

um 1433 Werkmeister der Stadt war und den 1441 begonnenen Kornspeicher baute, oder wir müssen in ihm den sonst unbekannten Johann von Bergheim den Alten vermuthen. Vgl. Gérard, Les artistes de l'Alsace pendant le moyen-âge, Colmar 1873, II. S. 100. — Erhart Kindelin ist als einer der Werkmeister von St. Georg in Schlettstadt bekannt. In Strassburg schon längst einer der angesehensten Männer seines Handwerks, wurde er im Jahre 1414 als Werkmeister nach Schlettstadt berufen, stand dem Bau bis 1422 vor und ist ohne Zweifel der Schöpfer des stattlichen Chorbaues. S. ebenda S. 62. Auch der weiterhin erwähnte Andreas Clamman kommt als Maler und Bildschneider mehrmals vor. Vgl. Gérard I, S. 443, II. S. 72.

Prag, 28. Nov. 1874. *Alfred Woltmann.*

---

## Die kirchlichen Schätze des ehemaligen Klosters Heilsbronn bei Nürnberg.

Das bayrische Reichsarchiv in München bewahrt acht stattliche Folianten in Papier, welche die Rechnungen des ehemaligen Cisterzienserklosters Heilsbronn aus den Jahren 1334 bis 1544 enthalten. Jeder Klosterbruder, welchem ein Amt übertragen war, musste jährlich ein Mal (der Bursarius aber zwei Mal) über dasselbe Rechnung ablegen, d. h. er musste seine Einnahmen und Ausgaben im Einzelnen nachweisen, zwischen beiden die Bilanz ziehen und in gewissen Fällen auch das Inventar der ihm anvertrauten Gegenstände, Getreide- und Viehvorräthe und Darleihen angeben. Dass diese libri computationum (so wurden sie zu Klosterszeiten genannt) für die Geschichte des Klosters und seiner Besitzungen von der grössten Wichtigkeit sind, ist ohne Weiteres selbstverständlich. Ebenso ist es klar, dass aus diesen detaillirten Angaben sich manche für die Culturgeschichte jener Zeit interessante Zusammenstellungen anfertigen liessen.

Aber auch für die Geschichte der kirchlichen Kunst sind die Heilsbronner Rechnungsbücher nicht ohne Bedeutung. Diese gründet sich auf die Rechnungen des custos d. h. desjenigen Mönches, dem die Anschaffung und Aufbewahrung sämmtlicher zum Gottesdienste nöthigen Gegenstände oblag. Seine Einnahmen bezog dieses Amt aus gewissen Grundstücken, aus dem Inhalte des Opferkastens und den Gebühren für Exequien. Diese letztere Einnahmequelle war nicht so unbedeutend, da das Kloster nicht nur für die Burggrafen von Nürnberg und späteren Markgrafen von Brandenburg, sondern auch für die meisten umwohnenden Ritterfamilien die traditionelle Begräbnissstätte war. Die Ausgaben des custos beziehen sich auf die Anschaffung von Gegen-

ständen, deren man beim Gottesdienste bedurfte. Wenn die Kosten sich zu hoch beliefen, dann half der Abt aus; wesshalb im Folgenden auch einige Notizen aus den Rechnungen der Aebte enthalten sind. Das Inventar der Kunst- und Reliquienschätze wurde bei verschiedenen Gelegenheiten (z. B. dem Antritte eines neuen Abtes oder neuen Custos) aufgezeichnet, ohne dass hier eine feste Regel zu erkennen wäre. Im Ganzen enthalten die Rechnungen 25 solcher Inventare; das älteste ist von 1339, das jüngste von 1500.

Auf diese Weise ist es möglich, die Geschichte der Kirchenschätze dieses Klosters mit besonderer Genauigkeit durch fast zwei Jahrhunderte zu verfolgen. Freilich begreift sich leicht, dass ein solcher Nachweis für die Kunstgeschichte einen viel höheren Werth besitzen würde, wenn wir es hier etwa mit einer Stifts- oder Domkirche zu thun hätten; doch wird sich hoffentlich zeigen, dass auch in diesen beschränkteren Verhältnissen die Forschung nicht ganz ohne Interesse ist. Zu bedauern ist nur, dass aus den zwei Jahrhunderten, welche zwischen der Stiftung des Klosters (1132) und dem Jahre 1334 liegen, keine Rechnungen vorhanden sind; der Anfang des ersten Bandes zeigt, dass er ehedem nicht der erste in der Reihe war.

Alle Inventare der Reihe nach abzudrucken, würde nicht zweckmässig sein, da sich in denselben sehr Vieles wiederholt, entweder wörtlich oder nur mit unwesentlichen Aenderungen. Weil sich nun das Inventar von 1437 durch detaillirte Angaben vor den übrigen auszeichnet, so dürfte unsere Aufgabe sich dadurch erledigen lassen, dass wir dieses Inventar vollständig mittheilen und an jede einzelne Rubrik desselben diejenigen Abweichungen anknüpfen, die sich etwa in andern Inventaren über denselben Gegenstand vorfinden. Auch aus den Einnahmen und Ausgaben werde ich diejenigen Posten, welche für unsern Zweck irgendwie von Interesse sind, herausheben und je nach ihren Objekten an die einzelnen Rubriken jenes Inventars anknüpfen. Die wenigen Arten von Gegenständen, für die sich in dem Inventar von 1437 keine Anknüpfungspunkte finden, werde ich am Schlusse zusammenstellen.

Welche von den folgenden Notizen aus den Inventaren, die bloss aufzählen, und welche aus den Einnahmen und Ausgaben entnommen sind, das wird schon die Form derselben ergeben. Die Einnahmen sind meistens mit de, die Ausgaben mit pro (umb, für) eingeleitet. Die Kostenberechnung geschieht entweder in Pfund (talentum, abgekürzt t.) und Heller (denarius, abgekürzt d.) oder in Gulden (flor.).

1437. Status commissus fratri Jodoco Scharpffen.

Habet calices XXXIIII [1]), scilicet XXIII in duabus truculis [2]), et

in porta[3]) unum, in Nordlingen unum, in infirmitorio unum, apud magistrum Fridericum Wanner unum, circa reliquias duos magnos[4]) et sancti Ottonis[5]) et unum alium[6]), et in parvo armario II.

[1]) Die Gesammtzahl hält sich stets zwischen 30 und 36; Anschaffung neuer Kelche ist deshalb nicht häufig, z. B. 1402: *pro calice aureo* 500 fl.; 1528: *umb 1 kelch, wigt 2 marck minus 2 lot, das lot umb 5 t., facit* 18 fl. 1 t. 9 d. Es gab auch messingene und zinnerne Kelche, z. B. 1509: *fur 1 messen kelch* 2 t. 20 d.; 1469: *pro calice stagneo* 3 t. — [2]) In früheren Jahren war es üblich, einzelne Kelche nicht in der Sakristei, sondern in der Nähe derjenigen Altäre aufzubewahren, zu denen sie gehörten; vermuthlich waren sie in Truhen verschlossen, in denen sich auch noch andere Ornamente derselben Altäre befanden, z. B.: 1427: *unum circa altare Trinitatis, unum circa altare Christinae, unum Sebastiani.* Sämmtliche Kelche scheinen für die Zeit des Nichtgebrauches in leinenen Säckchen verpackt gewesen zu sein, z. B. 1386: *pro panno lineo pro saccis ad calices* 2 t. — [3]) *Porta* bezeichnet die ehemalige kleine Katharinenkirche, die so gebaut war, dass sie sich über demjenigen steinernen Thore befand, welches nach Ansbach führt. — [4]) Bei den Reliquienschätzen mögen wohl die werthvollsten Kelche aufbewahrt worden sein; 1334: *2 calices extravagantes pro prima missa;* 1344: *calix 1 pro prima missa b. Virginis.* Dieser Kelch wird seit 1339 sehr oft hervorgehoben. — [5]) Der h. Otto, Bischof von Bamberg und »Apostel der Pommern«, war der Stifter des Klosters; der ihm vermuthlich zugeschriebene Kelch wird seit 1344 erwähnt. — [6]) Dies scheint jener oben erwähnte Kelch zu sein, der für die damals enorme Summe von 500 fl. angekauft wurde. — Auch die Kosten für die Consecration der Kelche werden erwähnt, z. B. 1444: *pro calicibus consecrandis* 28 d.

Item XXXXIIII coclearia argentea pro calicibus.

Diese grosse Anzahl wird erklärlich aus der Notiz von 1435: *de mala pecunia hinc inde collecta transactis annis procuravi fieri coclearia argentea ad calices, pro quorum labore et duarum monstrantiarum reparatione expendi* 5 t. Wenn es 1446 heisst: *coclearia argentea ad calices superflua* 9, so scheint dies zu bedeuten, dass ausserdem jeder der 33 Kelche sein eigenes Löffelchen hatte.

De reliquiis. Item magnam crucem pretiosam.

Seit 1344 erwähnt. 1500: *crux argentea cum imagine aurea;* 1435: *pro reformatione capsae ad pretiosam crucem 2 t.*

Caput sancti Achatii cum corona.

Seit 1356 erwähnt; der Zusatz *cum corona* erst seit 1389: Inventar von 1500: *ein brustpild genant Achatii, von silber und ubergult, mit einer kron und ein kleins kreutzlein dar bey.* — Andere Brustbilder 1344: *capita 11 milium virginum 5;* 1367 werden deren 6 aufgeführt; später aber ist von ihnen nicht mehr die Rede.

Item in trucula tres[1]) cruces et unam parvam in parasceue[2]).

[1]) 1344 werden nur 2 genannt, seit 1440 aber 4. Von der Ausstattung

heisst es 1389 und 1396: *una crux cum sex cornibus.* — [2]) Dieser Zusatz kommt vor 1437 nicht vor; deutlicher 1446: *parvam crucem, quae in parasceue adoratur.*

Item monstrantias in ambabus truculis XIV.

Die Anzahl schwankt zwischen 14 und 17. Bekanntlich wurden in solchen Schaugefässen kleinere Reliquien aufbewahrt (1446: *monstrantias cum reliquiis 15).* Ueber diese letzteren verlautet nur Weniges; 1367: *monstrantias sollempnes 17; item monstrantia, in qua est de cerebella s. Donati martiris;* 1339: *monstrantia cum digito s. Elisabet, et unam monstrantiam cum reliquiis s. Jacobi, et alteram cum reliquiis s. Andreae; item monstrantiae 12.* — Einzelne wurden von Klosterbrüdern geschenkt; so 1396: *monstrantiae in universo cum illa Holzschuherii* (der lange Bursarius war) *16;* 1357: *monstrantias sollempnes 15; item unam monstrantiam vitream, quae fuit C. Zwiglin.* Letztgenannte war vielleicht identisch mit jener Monstranz, welche Abt Ulrich im Jahre 1444 dem deutschen Kaiser in Nürnberg eigenhändig überreichte *(habet omnem statum in reliquiis et calicibus ut invenit, praeter unam parvam monstrantiam cristallinam cum aliquibus reliquiis, habens forte quatuor lotones cum dimidia argenti, quae est propinata domino regi Friderico, quando fuerat Nurnbergae in magna diaeta, ubi omnes electores imperii fuerant dempto palatino; et eandem dominus abbas propriis manibus obtulit domino regi).* Die Bezeichnung *cristallina* bezieht sich auf den Crystallcylinder, welcher die Reliquien enthielt. Minder verständlich heisst es 1417: *16 monstrantias argenteas et unam de ebore;* ebenso 1367, unmittelbar an die Monstranzen sich anschliessend: *item 1 pixidem eburneam, item 1 truham eburneam.* — Seit 1440 wird eine prächtige *(pretiosa, magna)* Monstranz hervorgehoben, von der es 1463 und 1471 ausdrücklich heisst: *pro die corporis Christi.*

et parvam tabulam eburneam.

1380—1444 aufgeführt. Die stets wiederkehrende Verbindung mit den Reliquiengefässen scheint darauf hinzudeuten, dass auch diese Elfenbeintafel Reliquien enthielt. 1415 heisst es: *monstrantias 16, eburneam;* entweder ist hier *tabulam* irrthümlich ausgelassen, oder wir haben hier das Seitenstück zu dem in der vorhergehenden Rubrik erwähnten Ausdrucke von 1417.

Item aliam parvam tabulam eburneam altiorem cum valvis depictis.

Hier zum ersten Mal erwähnt. 1500: *ein cleines helfenpeines tefelein.*

Duas pixides pro sacramento et vasculum cum corpore dominico transsubstantiato.

Von den beiden *pixides* war eine zur Ertheilung der h. Communion an die Kranken bestimmt. Wie sich die beiden anderen Gefässe unterschieden, ist aus den Bezeichnungen nicht zu entnehmen. Es heisst 1389: *vasculum pro sacro corporis Christi, item vasculum corporis Christi miraculose transmutato [sic];* 1396: *vasculum unum pro corpore Christi, item vasculum corporis Christi miraculose transmutato;* 1399: *vasculum pro sacrosancto corpore Christi, item vasculum pro corpore Christi miraculose transformato;* dabei jedes Mal: *vasculum pro communicandis infirmis.* Vergleicht man nun hiermit

die Angaben der vorhergehenden Inventare von 1356 *(unam pixidem argenteam pro infirmis communicantibus; item parvulum calicem pro communicantibus privatis diebus, qui servatur iuxta maius altare)*, 1367 *(unam pixidem argenteam pro communicandis infirmis, item 1 parvulum calicem ad maius altare, item pixidem in qua est corpus domini nostri Jesu Christi)* und 1377 *(vasculum in altari pro sacramento, item et monstrantiam parvam in altari cum sanctuario corporis domini, item pixidem pro communicantibus argenteam)*, so möchte man annehmen, dass, abgesehen von der Kranken-Pyxis, das eine Gefäss den Vorrath an consecrirten Hostien enthielt, von denen dann jedes Mal vor der Spendung der Communion eine gewisse Anzahl in das andere Gefäss übertragen wurde, welches demnach dem heutigen Ciborium oder Speisekelch entsprach. Warum übrigens, wie es doch den Anschein hat, das erstgenannte Gefäss auch *monstrantia* genannt werden konnte, ist nicht klar; auch 1500: *ein silberein puchsen in dem sacramentgeheufs, item ein kleines monstrentzlein darbey.* Wie wenig aber für jedes der drei hier in Rede stehenden Gefässe eine unterscheidende Bezeichnung feststand, geht daraus hervor, dass es 1471 einfach heisst: *3 pixides pro sacramento.*

Der Speisekelch war mit einer seidenen Hülle umgeben, die an der Spitze des Deckels befestigt wurde. 1424: *pro velamine ad sacramentum 34 t.;* 1500: *fur die decken auf des sacramentz puchsen 13 t. pro parte mea,* und der Abt notirt: *ad comparandum coopertorium sacramenti contribuimus custodi 2 flor.*

Item duas ampullas argenteas et deauratas.

Seit 1344 regelmässig aufgeführt. Doch scheinen sie 1464 durch neue ersetzt worden zu sein, denn der Abt verrechnet: *pro duabus ampullis argenteis 7 flor.* — Die Anschaffung von geringeren Messkännchen wird häufig erwähnt, jedoch ohne Angabe des Materials, z. B. 1442: *fur opferkendelich 2 t.;* 1451: *umb 6 par opferkendelein 4 t.;* 1488: *umb 6 par opferkentlich 6 t. 18 d.;* 1508: *umb 10 newe messkendelein 2 t.* — Becken und Teller für die Messkännchen s. unten.

Thuribulum argenteum, etiam deauratum.

So seit 1367, während die beiden vorhergehenden Inventare zwei silberne Rauchfässer aufführen. Die Anschaffung geringerer *thuribula* wird zuweilen in den Rechnungen erwähnt.

Item duo picaria sive cyffos argenteos pro communicantibus.

Seit 1356 regelmässig erwähnt; aber nur hier mit der Nebenbezeichnung *cyffi (scyphi);* 1500: *zwen silbere pecher pro communione.* Den Gläubigen wurde aus diesen Trinkgefässen nach dem Empfange der h. Hostie unconsecrirter Wein gereicht.

Item vas aquae benedictae argenteum.

1379: *pro aspersorio novo argenteo 13 t.* Seitdem wird es stets angeführt und erst 1500 besass man *zway silberein weykefselein.* — In den Rechnungen finden sich auch andere, z. B. 1436: *pro vase ligneo ad aquam benedictam 12 d.;* 1437: *pro duobus parvis caldaribus de ferro ad aquam benedictam 20 d.;* 1474: *fur 1 weychprunnkefselein 12 d.*

Item unum vexillum.

Die anderen Fahnen folgen unten.

Item librum missalem deauratum.

Genauer die erste Erwähnung (1396): *unum librum in asseribus auro et argento circumdatum.* Rechnung von 1442: *dass kostelich buch zu bessern 2 t.* Kurz vor der Reformation wurde ein neues Prachtmissale angefertigt; Abtsrechnung 1520: *fur ein missal incorporirn* (d. h. auszumalen) *und zu beschlagen 35 flor.*

Infula sancti Ottonis.

Hier zum ersten Mal erwähnt.

Item magna pendula et bona sera pro sanctuario.

Nur hier erwähnt; Bedeutung unklar.

Habet etiam altare minus in armario.

Zuerst 1362: *duo altaria mobilia, quorum unum habet magister in Bondorf.* Rechnung von 1384: *pro duobus altaribus mobilibus 3 t.* Nach 1437 nicht mehr erwähnt.

Iť kussinos.

Später mit dem Zusatz *ad maius altare.*

Item II corporalia pro festivitatibus.

1367: *corporalia quae pertinent ad communitatem 38.* Rechnung von 1435: *pro una mappa ad patenam 2 t.;* 1483: *umb 1 patentuch ad summum altare 10 t.;* 1485: *umb seyden gfrenss zu dem weissen patentuch 2 t.;* 1504: *pro cruce super corporale summi altaris 4 fl.;* 1465: *fur corporall taschen 9 t.;* 1515: *pro pera unius corporalis 7 fl.*

Item II pannos de serico qui dicuntur offertoria.

Nur hier werden die Offertorientücher unter diesem Namen angeführt; in den übrigen Inventaren sind sie unter denjenigen Seidentüchern zu suchen, von denen unten die Rede sein wird. Rechnung von 1477: *pro panno offertorii 6 t.*

Item pelvim cupream deauratam.

Wahrscheinlich diente dieses Becken als Untersatz für die silbervergoldeten Messkännchen; wenigstens werden 1451 beide hinter einander aufgezählt.

Item III paria candelabrorum cum duobus angelis.

Die Engel hatten mit den Leuchtern wahrscheinlich nur das gemein, dass auch sie zum Schmucke des Altares auf die *predella* desselben gesetzt wurden. — Die hier genannten Leuchter des Hauptaltares waren gewiss von Messing; unter den übrigen befanden sich auch zinnerne und hölzerne. Rechnung von 1377: *pro duobus candelabris stanneis 4 t.;* 1403 ebenso *20 t.;* 1477: *umb 8 zinne leuhter 6 t.;* 1340: *pro candelabro ligneo 27 d.;* 1498: *14 t. fur hultze leuchter.*

Item duo magna candelabra super gradum.

1433: *pro duobus candelabris super gradum* (d. h. auf den Stufen des Hochaltares) *26 t.*

Item habet III pallas solempnes et I de octavis; item unam pallam bonam sine serto; item unam pro quadragesima; item II pallas simplices sine sertis; item parvam pallam cum serto viridi et gemmis.

Unter *palla altaris* versteht man bekanntlich jenes leinene Tuch, welches die obere Fläche des Altares bedeckt und nach beiden Seiten herunterhängt. Diese Kopftheile waren zuweilen mit Fransen (*cum sertis,* wofür 1396 *cum frigiis* steht) verziert; 1487: *3 t. 4 d. umb leysten* (d. h. Borden) *und gefrenss an die pallen.* — Die hier bezeichneten Pallen gehörten dem Hauptaltar, was sehr oft durch den Zusatz *ad summum altare* in den andern Inventaren erwiesen wird; dagegen 1387: *6 pallas cum sertis et 3 sine sertis, item 84 pallae ad privata altaria.*

Item habet XI. aureos pannos, scilicet: pannum cum leonibus item II cum sanctis, item I de salutatione angelica, item II rubeos pannos, item I nigrum aureum, item unum album aureum, item antiquior rubeus, item II longi aurei panni.

Die vordere Seite des Altares zu verhüllen, war der Zweck dieser goldgestickten seidenen Tücher; 1344: *5 sollempnes pannos ante summum altare cum duobus foliis ante cornu altaris; item 2 pannos communes ante idem altare;* 1356: *5 sollempnes pannos pertinentes ante summum altare cum duobus foliis pertinentibus ante cornu altaris; item 1 pannum cum duobus foliis pro minoribus festivitatibus.* Hieraus geht hervor, dass man für die Ausstattung der beiden Kopfseiten des Altares kleinere Seidentücher anfertigte, welche von dem Hauptvorhang getrennt waren. Die drei Vorhänge zusammen, mochten sie nun ein einziges Stück bilden oder trennbar sein, hiessen *trifolium.* Der *Infirmarius* des Klosters besitzt 1462 in seiner Kapelle: *2 corporalia, ein fürhanck, 1 trifolium und ein fürhanck in quadragesima;* der *Hospitalarius* 1463 in seiner Kapelle: *2 trifolia, 2 altertucher cum suis antependiis.* Dabei ist es allerdings auffallend, dass die *trifolia* fast nur in Verbindung mit Leinensachen genannt werden und auch zusammen mit ihnen in die Wäsche gehen; sehr oft nämlich werden Ausgaben *pro lotione albarum, pallarum et trifoliorum* berechnet. Und ausdrücklich heisst es 1471: *pro panno lineo 138 elen zu 14 alben, pallen, trifolia etc. 67 t.* Es ist also anzunehmen, dass die einfacheren Vorhänge und Dreibehänge der Altäre oft aus Leinen bestanden. — Für den Haupttheil des *trifolium* sind die Namen *antependium* und *furhang* (1497: *umb 3 sendle furheng ad altaria; die zu malen, ring, gefrenss 23 t. 18 d.*) bekannt, weniger *anteponagium;* 1518: *pro anteponagiis altarium 11 t.* — Die beiden Seitentheile wurden »Flügel« genannt; 1463: *6 pallas et 2 pfligel in summis festivitatibus;* 1483: *umb 2 flugel ad altare Laurentii 2 t.* — Um nun auf die obengenannten Seidentücher zurückzukommen, die wohl sämmtlich für den Hochaltar bestimmt waren, so wurden dieselben *aurei* wegen ihrer Goldstickerei genannt. Auch *deaurati* und *argentei* hiessen sie aus ähnlichem Grunde; 1339: *pannos sericeos integros 6 bonos, item duos deauratos, item 12 communes;* 1459: *excepto uno panno deaurato, qui est amissus in die Paschae;* 1427: *tres pannos aureos, 6 pannos argenteos et di-*

*versi coloris.* Unmittelbar nach den »goldenen Tüchern« wird in den Jahren 1389—1415 ein kleines, reich verziertes Seidentuch besonders hervorgehoben: *mappulam unam sericeam cum 70 monilibus.* Die 70 *monilia* (metallische Ornamente?) hatten sich im Jahr 1410 auf 54 vermindert. Sollte diese *mappula* vielleicht identisch sein mit der oben angeführten *parva palla cum gemmis* von 1437?

Item ad pulpitum de serico vel auro intextos pannos XI.

Nur selten werden diese Pulttücher besonders namhaft gemacht; meistens hat man sie unter den *panni de serico et auro* zu suchen.

Item pannum de apostolis [1]) sive das gedruckt tuch [2]) cum aquilis aureis [3]).

[1]) Nach der Analogie anderer Bezeichnungen sollte man vermuthen, dass dieses Tuch, welches später noch mehrfach erwähnt wird, desswegen *de apostolis* genannt wurde, weil es mit den Bildnissen wenigstens einiger Apostel geschmückt war; die goldenen Adler würden dann bloss das Muster des Fonds bilden. So wird seit 1463 auch ein *pannus de imagine salvatoris* genannt. — [2]) Aufgedruckt waren vielleicht die Bildnisse der Apostel. Mit Vorliebe scheint man gerade für die Altartücher des Modeldrucks sich bedient zu haben; 1435: *umb zwey gedruckt dücher ad maius altare 9 t.;* 1456: *umb roten gedrückten schetter zu altertüchern 14 t.;* 1455: *umb eyn gemöltz tuch umb den altar Achatii in ieiunio 5 gr.;* 1463: *1 pannum depictum ad summum altare in quadragesima.* Die älteste Notiz über aufgedruckte Tücher ist von 1393: *pro pannis depingendis 10 t.* — [3]) 1442: *fur ein gefogeltz tuch 7 gulden.*

Item de ornatibus. Item habet in interiore custodia casulas X cum dalmaticis, scilicet: unum cum liliis, item das grun samet, item album aureum burggravii [1]), item rubeum aureum, item album ornatum [2]) sine auro, item viridem aureum, item alium rubeum aureum cum fibulis deauratis [3]), item viridem intextum variis coloribus, item alium viridem simplicem item nigrum ornatum samet. Item habet casulas sollempnes sine dalmaticis numero 9: primo cum aquilis, item rubeam cum pretiosa cruce de gemmis, item aliam rubeam cum cruce de fibulis et parvis clippeis, item auream pretiosam cum literis paganorum [4]), item nigram samet cum cruce bona, item nigram damasts de Tetelsaw, item samet cancellatam, item albam casulam sollempniorem, item de Eyb auream antiquam. Item habet casulas cottidianas vel simplices sine dalmaticis: primo I cottidianam in sacristia, item I nigram pro defunctis, item I nigram pro quadragesima. Item habet in exteriori custodia pro communi sanctorum casulas cum dalmaticis 10 et cum dominicalibus.

Mit diesen Angaben vergleiche man den folgenden Abschnitt aus dem Inventar von 1500, in welchem zugleich die Chormäntel angegeben sind: *Auf dem gewelb. Primo ein rott gulden stuck: 2 caseln, 2 rock, 1 mantel* [5]) *und dar zu 5 alben. Item ein guldes schwartz und groe: 1 caseln, 2 rock, 1 mantel*

*und 3 alben. Item ein plober atles: 1 caseln, 2 rock, 1 mantel, 3 alben; item die casel und die rock haben silberein roslein uberguldt. Item ein schwartz sammet gemusirt und darinnen gulden plumen: 1 caseln, 2 rock, 1 mantel, 3 alben. Item ein rotz mit stern uberguldt: 1 caseln, 2 rock. In der custerey auf dem brunnen. Item ein schwartz gulden, genant von Baden: 1 caseln, 2 rock, 3 alben. Item ein caseln, genant plutestropffen*[6]*), mit eim berlein creutz und 1 alben. Item ein casel von purper mit einem perlein creutz. Item ein prauner ornat von sammet mit silberen lylgen uberguldt. Item ein caseln mit silbern spangen uberguldt. Item ein ploer ornat sammet mit bilden: 1 casel, 2 rock, 3 alben, emptus per dominum Sebaldum abbatem 25. anno 1500.*[7]*) Item ein weyser ornat von damastack: 1 caseln, 2 rock, ein mantel, 3 alben. Item ein gruner ornat von damastack: 1 casel, 2 rock, 3 alben. Item ein gruner sammet, genannt vogelen: 1 caseln, 2 rock, 1 alben. Item ein roten sameten, genant marckgraff Hansen:*[8]*) 1 casel, 2 rock, 3 alben. Item ein von sammet schwartz und groe: 1 casel, 2 rock, 3 alben. Item ein roten mantel von sammet und 2 schwartz von sammet.*

[1]) Dieser Ornat war als Geschenk in den Besitz des Klosters gekommen, ebenso wie die später genannten von Tetelsau, Eib, Baden, Markgraf Johann. Aus den Inventaren ergeben sich noch folgende Schenkungen von Caseln und Paramenten: 1356: *1 casulam, quam dedit dominus de Haydeck; unum integrum Ornatum, quem frater Ulricus Zainer de licentia domini abbatis dedit ad summum altare, qui in festivitatibus concedendus est praedicto fratri Ulrico pro tempore vitae suae;* 1357: *unum ornatum, quem dedit regina Ungariae cum duobus pannis sericeis; sollempnem casulam de samait, quam dedit nobis domina de Nazzawe;* 1367: *casulam fratris Jacobi Plauera, quae sibi debet concedi festivis diebus tempore vitae suae;* 1389: *duas tunicas et unam casulam consulis Coloniensis, quam concessit ad altare burggravii;* 1396: *una casula, quam dedit illa de Wenkheim;* 1357: *unum ornatum integrum, quem dedit domina burggravia ad sepulturam domini Johannis* (Burggraf Johann II. von Nürnberg starb 7. Oct. 1357.) Diese letztere Angabe ist wahrscheinlich so zu verstehen, dass die Burggräfin ausser den beiden unten genannten Tüchern ein grosses und kostbares Seidentuch schenkte, welches bei den Leichenfeierlichkeiten ihres Gemahls über dessen Sarg gebreitet, später aber zur Anfertigung eines Ornates verwendet wurde; wenigstens lässt sich diese Sitte für das Mittelalter durch zahlreiche Belege nachweisen (vgl. Bock, Paramentik des Altares und Chores, S. 172). Aehnlich ist wohl zu verstehen 1367: *casulam auream de panno domini de Eyb,* dieselbe Casel, die 1437 noch genannt wird. Auch ein von Seiten des Klosters verschenkter Ornat wird 1414 aufgeführt: *excepto uno ornatu, qui datus est in subsidium monasterio in Paris, quod vastatum fuit per incendium.* — [2]) Neben *ornatus* und *integer ornatus* kommen auch die Benennungen *integrae vestes* und *indumentum altaris* vor; 1362: *pro integro novo indumento altaris, videlicet casula, duabus tunicis et tribus albis 31 t. 15 d.* — [3]) 1460: *Clinodia, qua eamissa sunt per fratrem Johannem Fridman. An dem roten messgewant, das man nützt in der karwochen, 12 spangen;*

*item an dem prawn ornat 7 lilia; item an dem messgewant mit den adlern ein cleyne fürspang auss eynes adlers hertzen, und süsst drey erhebt hertzspangen und ein krönlein.* — [4]) So werden gewöhnlich die arabischen Schriftzeichen genannt, wie sie sich in den Gewändern sicilischer Fabrikation so häufig finden. — [5]) 1460 hatte der genannte Bruder ferner verloren: *An dem roten sammeten mantel der gross stern mit dem agnus dei mit perlein gefasst auf eynem sammeten fleck mit den ubergülten ringlein; et etiam die übergulten ringlein an dem pesten mantel; item an dem swartzen gestraymten mantel ein gescheröbleten spang mit einer brillen.* — [6]) 1502: *ad reformandum casulam cum guttis sanguinis 26 flor.* — [7]) Abtsrechnung von 1501: *fur den ploben ornat 100 fl.* — [8]) Wahrscheinlich ist nicht der Kurfürst Johann Cicero († 1499), sondern Markgraf Johann der Alchymist († 1464) gemeint.

Von den vielen Ankäufen neuer Messgewänder mögen wenigstens einige hier angeführt werden; 1340: *pro una casula albi coloris 7 t.;* 1376: *pro una casula 22 t.;* 1438: *pro ornato novo, hoc est casula et duabus tunicis dalmaticis faciendis 176 gulden et 8 marck argenti, fecerunt in minuta pecunia 958 t.;* 1444: *habet 15 elen schetters pro casulis fiendis in Nurnberg, dy man ytzund aufdruckt;* 1521: *umb ein grun schamlot messgewant mit aller zugehörung 9 flor.;* 1409: *pro crucibus aureis ad casulas 7 fl.;* 1501: *pro duabus crucibus super duas casulas 18 fl.*

Item habet in custodia superius V paria albarum cum suis pertinentiis pro ministris et in sacristia II paria. Item in custodia simplices albas festivales cum suis pertinentiis VII.

Die gewöhnlichen Alben für den täglichen Gebrauch sind hier gar nicht verzeichnet; 1367: *albas bonas et antiquatas insimul 44.* — Rechnung von 1412: *pro tribus novis albis ad maius altare 15 t.;* 1439: *pro serico panno mixtum cum auro ad albas 18 t.;* 1444: *umb fleck und puchsen ad albas 70 d.;* 1453: *ad lavandum trifolia, albas, die fleck ab zu trennen und auf zu neen 3 t.;* 1482: *pro lotura 27 albarum et umbralium ac trium pallarum 3 t., dye schilt, püchfsen und umbral wider auf zu neen 4 t.*

Item IV mantella pro iuvenibus et unum nigrum pro exequiis defunctorum.

Sonst nicht erwähnt.

Item coelum magnum et parvum.

Seit 1427. — Rechnung von 1469: *2 elen schetters ad coelum 17 t.;* 1470: *pittori ad pittandum coelum 103 t.*

Item II vexilla rubea de serico et duo plavia praeter parva et antiqua.

Item tres baculos pastorales.

1344: *virgae pastorales sollempnes 2, communes 5;* 1356: *invenit 3 quartonas minus 1 quintonae puri argenti, quod recepit dominus abbas ad novam virgam pastoralem; item 2 virgas pastorales, 1 de argento et aliam de ebore;* 1357: *pastorales virgas 4, duas ligneas, unam argenteam et unam de ebore.*

Der elfenbeinerne Stab wird hier zum letzten Mal erwähnt. Abtsrechnung von 1440: *pro curvatura cuprea baculi pastoralis 44 t.;* 1477: *pro infola, baculo, pectorali 207 fl.;* 1514: *pro baculo pastorali praeter id, quod prius habuimus, 92 fl. addidimus* (Randbemerkung: *baculus habet in pondere 10 marck 3 lot 3 quintlein, die marck pro 14 fl.).*

Item II paria obumbracula sive pecia ad humbralia, quorum tria sunt de fibulis argenteis deauratis.

D. h. zwei Paar seidene Aufsatzstücke für festtägliche Humeraltücher, deren drei mit silbervergoldeten Spangen zum Zusammenhalten versehen waren; 1417: *umbralia 4 cum fibulis argenteis;* 1389: *4 leisten cum monilibus deauratis ad ornatum humeralium.* Silberne Spangen trug man auch an Alben; 1427: *12 albas, 2 paria cum fibulis argenteis.* Die Bezeichnungen *umbracula* und (1415) *obumbralia* scheinen irrthümlich daraus entstanden zu sein, dass man für *humerale* auch *humbrale* und dann *umbrale* sagte; im Kirchenlatein des Mittelalters bezeichnete man sonst mit *umbrale, umbrella, umbraculum* einen über dem Altar schwebenden Baldachin.

Item pannum nigrum mortuorum.

Dass hier nur ein einziges Leichentuch genannt wird, ist wohl dahin zu erklären, dass die andern von geringem Werthe waren; 1344: *5 bonos pannos sericeos ad sepulturam mortuorum et 6 antiquatos.* — Schon oben wurde bemerkt, dass die Leichentücher bei Exequien oft dem Kloster geschenkt wurden; 1357: *4 pannos sollempnes, videlicet 2 de domino Johanne burggravio et 2 de domino de Heydeck* (die beide in diesem Jahre gestorben waren); Einnahme 1366: *de duobus pannis funerum 19 t.;* 1396: *de panno vendito 100 t.*

Item fibulae argenteae inscriptae cum litera E XVIIII et aliae parvae multae sc. puckelein.

1417: *fibulas argenteas 62;* 1427: *19 fibulas und 1 parillen.* Sonst nicht erwähnt.

Item pugillus cum gemmis.

Item IIII ferramenta pro hostiis faciendis.

1460: *habet 2 oblateysen zu pachen* (backen) *und 2 alte, item 9 eysen zu aufsstechen grofs und klein.* Rechnung von 1436: *pro novo cultro ad hostias 21 d.;* 1437: *pro uno forfice ad hostias 10 d.;* 1455: *pro uno manubrio pro parvis hostiis 3 d.;* 1483: *umb 2 newe ausstecheyfsen 3 t.*

Item pro altaribus cupreas patellas XII et de ferro bonas octo praeter antiquas.

Sie waren als Unterlage für die Messkännchen bestimmt.

Item II pelves cupreas cum fusorio cupreo.

Wahrscheinlich zur Handwaschung des Priesters vor und nach der Messe.

---

Aus den Rechnungen des Custos und des Abtes ergibt sich auch Einiges über folgende Gegenstände, welche in jenem Inventar von 1437 nicht genannt sind.

Reliquienbehälter.

1344: *brachium s. Willebaldi et cultellum mensale eiusdem;* 1356: *cornu nigrum cum capite argenteo.* Bekanntlich dienten diese Büffel- oder Auerhörner gewöhnlich zur Aufbewahrung von Reliquien; die Oeffnung pflegte dann mit silberner Einfassung und silbernem Deckel versehen zu werden.

Statuetten aus Metall.

1491: *fur allerley kleinfs pruchsilberfs und fur 6 kleine pecherlein und fur 3 agnus dei, nobis propinatis facit 561 t., qui venerunt ad apostolos; pro apostolis sc. Salvatore et aliis septem apostolis, die wegen 33 marck, dafs marck fur 11 gulden, facit 367 fl.; item die füesleyn, darauf sie sten, und die selbigen zu ubergulden 5 fl.; item 18 fl. die pild zu vergulden; facit totum quod constant apostoli scil. Salvator et alii septem 419 fl. et in minuta pecunia 3075 t. Item so gesten* (gestehen, d. h. kosten) *dye forigen pildt s. Petrus et Paulus, Johannes, Jacobus antiquior et Andreas 231 fl. 2 t. 4 d.; facit totum quod constant apostoli 12 cum Salvatore 600 fl. Item die laden und die zu beschlagen 7 fl.* — 1445: *pro ymagine argentea misericordiae Jesu Christi ultra argentum, quod habuit, et ultra propinata 52 fl.;* 1500: *ein brustpild argentea genant Misericordia und diadema von bernlein und ein cleines creutz dobey.*

Holzschnitzereien.

1498: *die 14 nothelfer zu schneiden in die newen tafel 8 t.;* 1518: *ad incorporandum coloribus tabulam Petri et Pauli 75 fl.;* 1523: *scrinitoribus an der taffeln gemacht 54 fl.; umb die pild in die tæffeln 191 fl.; umb das gehenck der taffeln und umb die eysen stangen 12 fl.*

Inful des Abtes.

1464: *pro infula reformanda 12 fl., pro capsa ad eandem 3 fl.;* 1487: *fur dy infeln, fur pernlein und golt, machlon und ander geschmeyd darzu 88 fl.;* 1514: *204 fl. pro baculo et infula; pro tertia infula nova 112 fl. addidimus ad ante habita.*

Chormäntel.

Die Zahl stieg von 5 (1367) bis auf 13 (1471). 1411: *pro nova cappa sericea 7 fl.;* 1439: *umb ein gulden tuch zu den grun chormenteln, umb die seyden, gefrens und zu lon 18 t.*

Fastentücher.

1415: *duos pannos nigros cum crucibus rubeis* (Leichentücher?), *1 pannum nigrum cum alba cruce in quadragesima;* 1495: *fur die swartzen tucher in der vasten 22 t.;* 1498: *pro velo quadragesimali 11 t.*; 1518: *zu fastentucher fur die altar 8 fl. 6 t.;* 1519: *zu malen 17 fastentucher 34 t.*

Communiontücher.

1473: *pro panno uno communicantibus 1 t.;* 1484: *pro panno novo ad mensam pro communicantibus 4 t.*

Teppiche.

1440: *pro novis tapetis ad summum altare 4 gulden;* 1443: *fur wirken tuch unter ein tebych 5 t.;* 1455: *tenetur solvere 10 flor. Leonhardo Taffler in Nurnberga pro tapetibus pendentibus super stalla conventus temporibus festivitatum.*

Zum Schlusse dieser Notizen möge hier noch die Bemerkung stehen, dass von all den genannten metallischen und stofflichen Gegenständen, die im Vorstehenden genannt sind, einzig und allein der aus Holz geschnitzte Altaraufsatz der hh. Petrus und Paulus (S. 95) heute noch vorhanden ist. Gerade in dieser Hinsicht ist das Schicksal der Klosterkirche günstig gewesen: denn unter ihren fünf geschnitzten Altären wird der grosse und reichverzierte Dreikönigen-Altar zu dem Besten gerechnet, was die Holzschnitzerei gegen Ausgang des Mittelalters hervorgebracht hat. Die metallischen Werthobjekte, schon durch den Bauernkrieg decimirt, kamen allmählich ganz in Abgang, als das Kloster reformirt und säcularisirt wurde.

*Dr. Scheins.*

---

# Notizen
über
# Friauler Künstler im 15. Jahrhundert.

Nachfolgende Notizen, die uns eine Reihe von Künstlern nennen, welche während des letzten Viertels des 15. Jahrhunderts in Friaul thätig waren, sind den Protokollen des ehemaligen Patriarchats von Aquileja entnommen. Das Verdienst, auf diese für die Culturgeschichte so wichtige Quelle aufmerksam gemacht zu haben, gebührt dem steirischen Landesarchivar Prof. Zahn, welcher dieselbe für die Zwecke des steirischen Landesarchivs genau durchforschte und auch darüber im 7. Jahrgange der Beiträge zur Kunde steiermärkischer Geschichtsquellen (S. 64 ff.) ausführlicher berichtet hat. Von etwa 150 Bänden, welche für die Zeit von 1448, dann 1471—1751 vorhanden sind, waren jedoch mir nur die Bände 10, 15—24 zugänglich und selbst hier musste ich mich grösstentheils auf Seitenvormerke beschränken. Was ich bieten kann, sind also Proben im strengsten Sinne des Wortes.

## A. Maler.

### *a. Meister Francesco Martilutti.*

1. 1495, 7. December, schreibt der Generalvicar von Aquileja, Hieronymus a Zendatis »ad instantiam magistri *Francisci Martilutti pictoris de Vtino*« den Zechpröpsten der Marienbruderschaft zu Orsaria wegen Bezahlung von 3½ Ducaten, »in quibus ut asserit ex calculo secum facto ei obligamini pro residuo vnius *vexilli sive confalconi* per eum dicte fraternitati fabricati«. Protocolli Band XV, fol. 160.

### *b. Meister Anton von Florenz.*

2. 1484, 14. December, Udine. Der Generalgubernator von Aquileja, Petrus, befiehlt ad instanciam magistri *Antonii pictoris florentini, Vtini habitantis* . . . Paolo Durisa de Nimis camerario ecclesie s. Stefani dicti loci die Bezahlung des ausbedungenen Honorars für die »*pictura de capella s. Stefani* ipsius ecclesie.« Prot. X, f. 733.

### *c. Meister Dominicus.*

3. 1481, 6. Aug., Udine — ad instantiam mag. *Dominici pictoris*

*de Vtino* factum fuit mandatum camerariis s. Marie de Buja, diesem binnen 9 Tagen de residuo *palle in eadem ecclesia facte* Zahlung zu leisten. Prot. X, f. 391'.

4. 1482, 25. Nov., Udine. — Generalgubernator Petrus an den Zechpropst ecclesiae s. Petri de Carnea. — Es habe sich *mag. Dominicus, pictor, civis Vtinensis,* beschwert, »qualiter superiori anno convenit uobiscum de faciendo vnam pallam siue anconam pro ecclesia s. Petri predicta, que ancona erit magni ualoris cum his pactis . . quod sibi dare deberetis pecunias per quanto laboraret de dicta ancona successivis temporibus, quia non posset ipse tantam expensam facere nisi a uobis esset adjutus, ut praedicta asserit constare publico instrumento scripto manu ser Joannis, ser Danielis de Tumecio, publici notarii«, dass jedoch diese Bedingungen ihm nicht zugehalten würden. Befiehlt die Bezahlung binnen 15 Tagen, umsomehr »cum sit, quod (pictor) plus laborauit, quam a uobis habuit.« Prot. X, f. 526.

5. 1496, 19. Juli, Cividale. Generalvicar Hieronymus befiehlt ad instantiam prouidi uiri mag. Dominici pictoris, ciuis Vtinensis den Zechpröpsten ecclesie s. Helizabeth (?) plebis Enemontii . . servare pacta et conventiones . . . factas occasione *ancone siue pale* per eum dicte ecclesie fabricate. Prot. XVI, fol. 248'.

6. 1497, 1. Juni, Çividale, befiehlt derselbe, auf Anlangen des gleichen Meisters: Jacobo, Francisci de Illigio Carnee, camerario ecclesie plebis s. Floriani de dicto loco die Bezahlung von 100 Ducaten »*pro pala siue ancona* fabricata per eum in dicta ecclesia s. Floriani, salvo sibi jure petendi caseum sibi promissum.«

Prot. XVI, f. 380'.

*d. Meister Martin.*

7. 1496, 19. Juli Cividale. — Derselbe verordnet . . ad instantiam magistri *Martini, pictoris, civis Vtinensis,* creditoris ser Pauli de Spilimbergo habitatoris Quadrivii vti factoris seu quartesarii quartesii domini clerici plebis Quadriuii de ducatis 6 pro fabrica . . . vnius *ancone siue pale* ad ipsius instantiam facte . . . sequestretur . . quartesium predictum penes decanum (sc. villae). Prot. XVI, f. 249.

*e. Meister Peregrin.*

8. 1497, 12. Jänn. Cividale. Derselbe ladet ad instantiam mag. *Peregrini pictoris de Vtino* die Helena, filia mag. Danielis Portunarii de s. Daniele . . occasione federis matrimonii ut asserit contracti, vor.

Prot. XVI, fol. 331'.

9. 1497, 14. März Cividale. Patriarch Nicolaus v. Aquileja befiehlt vicariis plebis s. Danielis . . nomine *mag. Peregrini pictoris de Vtino*

et domine Helene vxoris sue, heredis quondam presbyteri Justi Teutonici, olim capellani B. V. de loco isto an Sonn- und Festtagen »intra missarum sollempnia in ecclesia s. Michaelis« die allgemeine Aufforderung zur Rückstellung enttragener Verlassenschaftsgegenstände ergehen zu lassen. Prot. XVI, f. 354'.

10. Aus einer Zuschrift desselben, ddo. 1497, 19. Juni Cividale, ersieht man, dass der genannte Schwiegervater mag. Daniel Portunarius einen grossen Theil der verschleppten Erbschaft: 90 Ducaten, Getreide, Wäsche u. s. w. dem Maler vorenthielt. Prot. XVI, f. 386.

*f. Meister Thomas.*

11. 1495, 8. Dec. Cividale. Generalvicar Hieronymus befiehlt ad instantiam mag. *Thomasii pictoris,* habitantis in Civitate Austrie, dem Kirchenpropst Thomas, ecclesie s. Marie plebis Cauoreti die Bezahlung von 10 Ducaten pro parte mercedis sue, laborerii jam cepti in dicta ecclesia. Prot. XVI, fol. 160'.

## B. Bildhauer und Graveure.

*g. Meister Bartholomeus.*

12. 1495, 11. Sept. Generalvicar Hieronymus befiehlt ad instantiam mag. *Bartholomei incisoris siue intagliatoris de Vtino* den Kirchenpröpsten von Agello die Bezahlung »*imaginis s. Nicolai* ad vestri instantiam vt asserit fabricati«. Prot. XV, f. 138.

*h. Meister Leonhard Theutonicus.*

13. 1482, 30. Juli, Udine. Derselbe befiehlt ad instantiam mag. *Leonardi incisoris Theutonici* nunc habitantis in Civitate Austrie dem Pfarrer von Gemona, Alexander de Leonellis, die Bezahlung von 10 Ducaten . . pro residuo precii cuiusdam *ymaginis Virginis Marie* ad tui instantiam ab ipso incisae secundum pactum. Prot. X, f. 489.

14. Die Bezahlung war aber bis zum 29. November 1482 noch nicht geleistet, denn an diesem Tage ergeht in gleicher Angelegenheit ein verschärftes Decret. Prot. X, fol. 527'.

Aehnliche Aufzeichnungen, wie die hier gebotenen, befinden sich meinen Vormerken nach in:

Protocolli, Band XV, f. 374' — 494' — 501 — 508' — 553; —
» » XIX, f. 45 — 66 —
» » XX, f. 52 — 86' — 107 — 109 — 112' — 134 — 156 — 158 — 227 —
» » XXII, f. 80—107'—118—135—226'—231'—
» » XXIII, f. 59 — 77' — 98' — 99' — 106 — 124' — 143' — 145' — 192. —

Graz. Mai 1875. *Luschin-Ebengreuth.*

## Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen, Museen etc.

(Frankfurt a. M.) **Mittheilungen aus dem Staedel'schen Kunstinstitut.** Verzeichniss der im Jahre 1874 angekauften Gemälde.

1. *Baldovinetti (Alesso).* Die Mutter Gottes, halbe Figur, betet vor einer Hecke von Rosen und Lilien das von drei Engeln dargebrachte Kind an. Temperagemälde auf Holz. H. 0,63 Meter, B. 0,49 M.

Stammt aus der Sammlung Gsell in Wien (Versteig.-Cat. Nr. 138). War ausgestellt im k. k. Oesterr. Museum 1873 von H. Engländer (Cat. Nr. 10). Gekauft vom Frankfurter Kunstverein. fl. 1554.

In der Gazette des beaux Arts, Tome IX. 2d Periode 1874, p. 118, ist eine dem Spinello zugeschriebene, unserem Bilde ganz ähnliche »Madonna au Rosier« abgebildet.

2. *Neer (Art van der).* Landschaft in Tagbeleuchtung. An einem mit Gänsen und Enten belebten Flüsschen liegt rechts (vom Beschauer!) zwischen Bäumen und Büschen ein schlossartiges Gebäude, mehr nach der Mitte zu ein Heuschober und mehrere Bauernhäuser. Die Figuren, zwei Fischer mit einem Hunde und ein heranschleichender Jäger mit seinem Hunde sind von Alb. Kuyp. Holz. H. 0,59, B. 0,83. Bez. mit dem Monogramm und der Jahrzahl 16 . .

Stammt aus der Sammlung J. Ph. Leerse, genannt Manskopf in Frankfurt. Gekauft vom Frankfurter Kunstverein. fl. 2500.

3. *Memling (Hans).* Der h. Hieronymus, als jüngerer Mann aufgefasst, kniet vor einem rechts an einem Baume hängenden Bilde des Gekreuzigten. Vor ihm liegt der Löwe und hinter demselben liegt der Kardinalsmantel am Boden. Felsen und Bäume im Hintergrunde. Holz. H. 0,32, B. 0,22. Gekauft vom Frankfurter Kunstverein. fl. 1000.

4. *Richter (Adrian Ludwig).* Gewitter am Monte Serrone bei Olevano. Im Vordergrunde flüchtende Landleute mit ihrem Vieh, links schlägt der Blitz in einen alten Baum. Bez. A. L. Richter 1830. Lwd. H. 0,82, B. 1,13. Gemalt für den sächsischen Kunstverein. B. Schubert, Bildhauer in Dessau, gewann das Bild 1830 in der Verloosung des Vereins. Gekauft von Joh. Friedrich Hoff. fl. 612.

5. *Bout (Pieter).* Der Strand von Scheveningen. Im Vordergrunde sitzt

ein alter Fischer mit seiner Frau auf umgestürzten Körben. Vor ihnen, auf dem Boden zerstreut, eine Menge Seefische, die sie den umstehenden Herrschaften zum Kauf anbieten. Im Mittelgrunde ein Wagen, der mit Fischen beladen wird. Rechts unten auf einem Brett der Name und die Jahrzahl 1671. Lwd. H. 0,50, B. 0,68. Gekauft in der Versteigerung von Georg Finger des Raths zu Frankfurt a. M. (Verst.-Cat. Nr. 12.) fl. 1420.

6. *Flamländische Schule Ende des XV. Jahrhunderts.* Die Verkündigung. Maria, die Hände auf der Brust übereinandergeschlagen, kniet vor ihrem Bett. Ein aufgeschlagenes Buch liegt auf dem Boden. Ihr Blick ist auf den links erscheinenden, verkündenden Engel gerichtet, der mit der Linken ein Scepter hält. Ueber der Maria schwebt der h. Geist in Gestalt der Taube. Im Hintergrunde eine Ruhebank mit zwei Kissen und ein Schrank. Holz. H. 0,41 B. 0,32.

Stammt von dem Experten des Louvre Kunsthändler George. Gekauft in derselben Versteigerung. (Verst.-Cat. Nr. 21.) fl. 1350.

7. *Steen (Jan).* Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend. Er steht in einer Felsschlucht und hat eben den Streich geführt, in Folge dessen der Quell aus dem Gestein bricht. Unter ihm das versammelte Volk. Eine Frau hebt mit beiden Händen eine goldene Schale empor, um Wasser aufzufangen. Neben ihr eine sitzende Frau mit einem verschmachtenden Kinde im Schoss, die mit der rechten Hand Wasser schöpft. Im Vordergrunde ein kniender Knabe, der begierig das mit den Händen geschöpfte Wasser schlürft. Bez. mit vollem Namen. Holz. H. 0,53, B. 0,44. Stammt ebenfalls von George.

Gekauft in derselben Versteigerung. fl. 1530. (Verst.-Cat. Nr. 71.)

8. *Brueghel (Jan) d. Aelt., Sammtbreughel.* Die Erschaffung der Eva. In einer reichen Landschaft erblickt man im Mittelgrunde Gott Vater, der die Eva aus der Rippe des Adam hervorholt. Links ein abgestorbener Baum, auf welchem viele kleine Vögel und eine Eule. Davor ein weisses Pferd, ein Paar Strausse, Löwen u. s. w. Rechts der Apfelbaum umrankt von Rosen, dabei Tulpen, Lilien und Artischocken, die von einer Unzahl Insekten bedeckt sind. In der Mitte ein Truthahn mit seiner Henne. Kupf. H. 0,29, B. 0,37. Gekauft vom Frankfurter Kunstverein. fl. 600.

9. *Neer (Art v. d).* Mondscheinlandschaft. Ein Kanal mit mehreren Schiffen, links ein Dorf unter Bäumen, rechts ein Leinreuter, ein Schiff ziehend, im Hintergrund eine Brücke. Holz. H. 0,42, B. 0,52. Bez. mit dem Monogramm.

Vermächtniss des Herrn Georg Seufferheld. Stammt aus der Sammlung Mack in Frankfurt a. M.

(Heidelberg.) **Kunstunterricht und Kunstsammlungen an der Universität Heidelberg.** Sommer 1875.

An der Universität Heidelberg versammeln auf dem allgemein ästhetischen Gebiete die Vorträge von Prof. *Kuno Fischer* im Winter über Schiller als Dichter und Philosoph, im Sommer über Goethe's Faust wöchentlich zweimal eine überaus grosse Anzahl von Zuhörern, von Studirenden, Fremden

und Einheimischen (gegen 250). Daneben hielt der Senior der Universität, Prof. *v. Reichlin-Meldegg,* auch diesen Winter seine bekannten Vorträge über Goethe's Faust, wie im Sommer über Shakespeare's Hamlet. Auch die Culturgeschichte von Italien von Dante bis Macchiavelli von Prof. *Erdmannsdörffer* greift naturgemäss in das kunstgeschichtliche Gebiet ein.

Einmal trägt Dr. *Nohl* wöchentlich Theorie und Geschichte des musikalischen Dramas vor, wie er im Sommer über Beethoven und seine Zeit liest; derselbe führte bereits auch in einem historischen Concert die Entwickelung von Seb. Bach bis Beethoven vor. Prof. *Köchly* setzte diesen Winter seine für weitere Zuhörerkreise berechnete kritische und ästhetische Analyse der homerischen Gedichte fort.

Auf dem engen Gebiete der Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft liegen die Vorträge von Prof. *Stark* über Encyklopädie und Methodologie der Archäologie, sowie über Geschichte der neuern deutschen Kunst und ihre Theorien seit Mitte des vorigen Jahrhunderts, mit einem Rückblick auf die Gesammtentwickelung der Kunst seit dem 16. Jahrhundert. Dies letztere Colleg bildet den Abschluss eines durch mehrere Semester hindurchgehenden Curses der gesammten Kunstgeschichte. Im laufenden Sommersemester wird die Blüthezeit der griechischen Kunst von den Perserkriegen bis zur Zerstörung von Korinth behandelt.

An diese Collegia haben sich Uebungen angeschlossen, welche diesmal das Ziel verfolgen, die Theilnehmer zu eindringendem Studium einzelner einschlagender Werke Winckelmann's, Lessing's, Schiller's, Göthe's, einzelner Künstlerbiographien, sowie zu genauer Berichterstattung über einzelne von ihnen kürzlich besuchte Sammlungen, so in Kopenhagen, Dresden, italienische Sammlungen, zu veranlassen, wobei möglichst Vorlage betreffender Abbildungen erfolgt. Auch einzelne deutsche Städte, wie Wimpfen, Rothenburg a. d. Tauber sind Aufgabe monographischer Darstellungen geworden.

Die Theilnahme des Auslandes ist hier dabei ganz überwiegend und besonders sind es junge Amerikaner, welche in Heidelberg ihre kunstwissenschaftlichen Studien machen, die Ferien zu grösseren Reisen nach Italien oder in Deutschland mit grösstem Eifer benützen, und am Schlusse ihr Examen bei der Fakultät ablegen.

Die archäologischen Uebungen des Wintercurses waren auf allseitige Erklärung des Olympia betreffenden Abschnitts des Pausanias (B. 5 und 6) gerichtet, um so zugleich den Stand der bisherigen Lokalerforschungen und die bisher gefundenen Monumente scharf in's Licht zu stellen. Daneben werden in dem archäolog. Institut von Prof. *H. Gelzer* griechische epigraphische Uebungen gehalten, die zugleich durch dessen Vorträge über Epigraphik begleitet werden. Im Sommercurse wurde die vierte Verrinische Rede des Cicero speciell archäologisch erklärt und einzelne sicilische Städte zum Specialstudium gemacht.

Die officielle jährliche wissenschaftliche Publikation der Universität, die Prorektoratsrede am 22. November, dem Tage der erneuten Stiftung der Universität unter dem Grossherzog Karl Friedrich von Baden, hat durch beson-

dere Umstände veranlasst, zwei Jahre nach einander die Aufgabe und Geschichte der Kunstwissenschaft und Archäologie und ihren Unterricht auf deutschen Hochschulen behandelt; im Jahr 1873 lautete das Thema: »Ueber Kunst und Kunstwissenschaft auf deutschen Universitäten«, im Jahr 1874: »Friedrich Creuzer, sein Bildungsgang und seine wissenschaftliche wie akademische Bedeutung«. Beiden Reden des Prof. Stark sind umfangreiche literarische Beilagen, zum Theil Veröffentlichungen werthvoller Briefe und statistischer Mittheilungen angefügt.

Das archäologische Institut ist im verflossenen Jahre durch ein neues Zimmer erweitert worden und hat ein gut und passend mit beweglichen Tafeln für Auslage von Abbildungen u. dgl. ausgestattetes Auditorium erhalten. Die Anschaffungen, deren Mittel in dankenswerther Weise bisher durch Ueberlassung eines Theiles des Ertrages der öffentlichen Vorlesungen akademischer Lehrer gemacht wurden, waren das verflossene Jahr überwiegend auf Vermehrung des photographischen und sonstigen Abbildungsapparates, abgesehen von den dem Kunstunterricht zunächst dienenden neuen Abtheilungen von Overbeck's, Conze's, Langl's Bildwerken, auf Photographien der Berliner und römischen Antikensammlungen, auf solche von Braun, Nöhring u. a. für die italienische und deutsche Kunstgeschichte, gerichtet. Noch am Schlusse des Jahres ist auf Antrag des akademischen Senats vom Grossh. Ministerium die Summe von 1000 Mark bewilligt worden, um von den Photographien des britischen Museums die auf die assyrische, ägyptische, persische und römische Kunst bezüglichen Abtheilungen anzukaufen. Eine grosse landschaftliche Uebersicht der Ebene von Troja von der Höhe des Balidagh aus durch einen jungen Architekten unter Grundlegung einer Originalskizze des Malers Wittmer und Photographien von des Granges und anderer aus dem Nachlasse von Consul v. Hahn entworfen, schmückt jetzt die eine Wand des neu gewonnenen Zimmers. Im Laufe des Sommers langte eine Reihe grösserer Gypsabgüsse von der grossen Gypsgiesserei des Berliner Museums an, darunter ein assyrisches Relief einer Löwenjagd, ein Kopf Ramses des Grossen, griechische Porträtköpfe, die Ariadne aus dem Vatican, die Berliner Amazone, einer der Tyrannenmörder u. s. w.

Geschenke an kleineren antiken Gefässen und antiken Büsten sind der Sammlung zugegangen, sowie eine interessante phönicische Stele aus Karthago, ein Geschenk des Dr. Maas aus Frankfurt, wie die Sammlung dem freundlichen Interesse des Prof. A. Eisenlohr eine Reihe interessanter ägyptischer Denkmäler verdankt. — Auch ist das archäologische Institut Seitens der Grossh. Regierung als ein Hauptdepot der ethnographischen Gesellschaft im badischen Lande anerkannt und ihm die Funde im Unterrheinkreise wesentlich zugewiesen worden. —

So bildet sich allmählich um den Mittelpunkt einer Sammlung für die Lehrzwecke der antiken Kunst in grösserer Peripherie eine kunstwissenschaftliche Sammlung überhaupt, zunächst als wichtige Parallele zu dem normalen Gang der antiken Kunst, allmählich sich vergrössernd zu selbständigen Abtheilungen. Es ist dabei noch als wichtige Ergänzung hervorzuheben, dass

die Universitätsbibliothek bereits unter der Leitung von Geh. Hofrath Bähr und in noch erhöhtem Masse und mit grössern Mitteln unter dem jetzigen Oberbibliothekar Dr. Zangmeister für das Fach der Kunstwissenschaft und Archäologie verhältnissmässig reichlich und umsichtig gesorgt hat und insbesondere französische, englische und italienische periodische Zeitschriften und grosse Monumentalwerke angeschafft hat und fort und fort erwirbt. Auch befindet sich in derselben eine kleine von Prof. Schreiber angelegte, aber seit 1809 nicht mehr vermehrte Kupferstichsammlung.

Auch der seit sechs Jahren hier gegründete Kunstverein, über den wir uns nähere Mittheilungen vorbehalten, bietet durch eine Anzahl von Gemälden, Cartons, Handzeichnungen bleibenden Besitzes, durch die permanente und grössere periodische Ausstellung Anregung und Anschauung. Und noch befindet sich in Heidelberg der werthvolle Schatz grosser Feuerbach'scher Bilder, die freundlichst Kunstliebhabern gezeigt werden. Es war uns vergönnt, die neuesten Resultate seines römischen Aufenthaltes hier in Deutschland zuerst zu schauen.

Das von Heidelberg eine kleine halbe Stunde entfernte, in so überaus anmuthiger Umgebung gelegene Stift Neuburg besitzt aus dem Nachlasse der kunstsinnigen Brüder Schlosser und der Wittwe des Einen einen noch viel zu wenig gewürdigten Schatz von Handzeichnungen, Aquarellen der grossen, ersten Träger unserer neuen deutschen Kunst, Cornelius, Overbeck, Veit, Steinle u. a. Der jetzige kunstsinnige Besitzer, Baron von Bernus, hat sein Interesse vor Allem der griechischen Kunst zugewandt; sein wiederholter Aufenthalt in Constantinopel und Athen hat ihm zu glücklichen Ankäufen von Vasen älteren Styles, besonders von Terracotten, Bronzen, kleinen Marmorwerken Gelegenheit gegeben. Ganz neuerdings ist von ihm ein trefflicher Serapiskopf von grünschwarzem Basalt in Rom erworben worden. Den schönen grossen Saal, in welchem diese Kunstschätze, sowie eine reiche Sammlung von Kupferstichen, Photographien und Prachtwerken aufgestellt sind, schmückt besonders eine grosse nackte griechische Heroenstatue von der Hand Bissens, des dänischen Hauptschülers von Thorwaldsen.

Wir gedenken schliesslich des Schlosses und seiner Bedeutung für künstlerische Anregung, der Fülle noch der Lösung harrender kunstgeschichtlicher Fragen die dasselbe an uns richtet, der Frage seiner Restauration, nur vorübergehend, ebenso des vereinzelten Werthvollen unter der Masse des Curiosen und specifisch lokalhistorisch Wichtigen in der auf dem Schlosse befindlichen Gräfl. Grünberg'schen Sammlung, da wir uns im Zusammenhange mit werthvollen, bisher unbekannt gebliebenen literarischen Zeugnissen in dieser Zeitschrift bald darüber auszusprechen gedenken.

(Wien.) **Die neuesten Erwerbungen des k. k. Münz- und Antiken-Cabinetes und der k. k. Ambraser-Sammlung.**

Diese beiden kaiserlichen Hof-Sammlungen umfassen Denkmale der Kunst und Cultur aus allen Zeiten. Die bei der Bildung so langer Reihen unvermeidlichen Lücken allmälig auszufüllen, ist der Zweck der neueren Erwer-

bungen. Zu den Denkmalen des classischen Alterthums kommen neuerer Zeit noch die zahlreichen Ueberreste der älteren einheimischen Culturzustände, die bekanntlich erst seit wenigen Decennien Gegenstand specieller Forschung und Sammlung geworden sind, aber einen unerwarteten Einblick eröffnen in die Anfänge künstlerischer Thätigkeit in unseren Ländern bei sonst primitiven Zuständen.

In der letzten Zeit hat ziemlich jede Partie der Sammlungen wichtige und lehrreiche Zuwächse erhalten, über welche, soweit sie das Kunstgebiet betreffen, in Folgendem kurzer Bericht erstattet wird.

Um mit den ältesten Kunstdenkmalen zu beginnen, sind einige interessante ägyptische Bildwerke anzuführen, namentlich die bei zwei Fuss hohe Sitzfigur aus Kreidestein, zufolge der Aufschrift darstellend den königlichen Oberbaumeister (an den Pyramiden) Herka, aus der vierten Dynastie stammend (ungefähr 3000 v. Chr.), gefunden bei Meidun. Diese Portrait-Statue zeigt eine weit naturalistischere Auffassung und breitere Formgebung, als die streng stylisirten späteren ägyptischen Figuren. Das runde, von reichem Haarwuste umrahmte Gesicht mit platter Nase und wulstigen Lippen erinnert an die Negerbildung, die kräftige, breitschulterige Gestalt, nackt bis auf einen kleinen Schurz, ist in einfachen, breiten Zügen charakteristisch behandelt.

Aus derselben Zeit stammt eine zweite Figur, gleichen Fundortes, einen Schreiber darstellend, der mit untergeschlagenen Beinen sitzt, die Rolle auf dem Schosse, die Feder in der Rechten. Eine aus dieser Periode herrührende bauchige Urne, aus sehr hartem, dem Stahle widerstehenden Steine (graugrünem Porphyr) kunstvoll gearbeitet, ist sowohl der meisterlichen Technik, als des schön geschwungenen Contours wegen merkwürdig; anstatt der Henkel hat das 8 Zoll hohe Gefäss Wulste, die behufs Durchziehens einer Schnur ihrer Länge nach durchbohrt sind.

Der späteren ägyptischen Kunst, wohl der 25. Dynastie, gehört eine Stele an, mit der Darstellung einer Schaar sich verbeugender Figuren in Koilanaglyph, nach dem Hieroglyphentexte in sieben Columnen sind es asiatische Aamu (Semiten), die um Aufnahme in Aegypten bitten. Ungefähr aus derselben Periode stammt ein vortrefflich gearbeiteter liegender, unbärtiger Sphinx; den streng stylisirten, feinen Kopf, dessen Perücke rückwärts in einen gewundenen Zopf ausgeht, deckt die steif gefältelte, vorne mit der Uräusschlange geschmückte Haube. Der Löwenleib ist besonders lebendig durchgebildet in der trefflichen Charakteristik des katzenartigen Liegens und in der Modellirung der Fussmuskeln, die auf die Stärke und Sprungkraft deuten; die feine Naturbeobachtung der ägyptischen Künstler tritt hier recht schlagend hervor.

Die Denkmale der klassischen Kunst erhielten eine werthvolle Bereicherung durch zwei grössere Funde, auf der Insel Samothrake und in den Ruinen von Karthago. Die ersteren sind das Ergebniss der i. J. 1873 auf Staatskosten unternommenen, von Prof. *Conze* geleiteten Nachgrabungen auf Samothrake; die Fundstücke wurden von Sr. Majestät dem Kaiser für A. h. dessen Sammlung angekauft. Sie rühren von zwei Tempeln her, einem spätgriechischen dorischen mit Prostasis, ohne Säulen an den Langseiten, mit dreithei-

liger Cella und von einem aussen dorischen, innen korinthischen Rundbaue aus der Diadochenzeit; sie bestehen aus einer grossen Anzahl figuraler und architektonischer Fragmente. Von den Figuren des südlichen Giebels sind noch vier, leider in stark beschädigtem Zustande gefunden worden: eine laufende weibliche (Demeter?), eine solche sitzend, in der Hand eine Traube, eine liegende männliche und eine weibliche mit Trinkhorn; sie sind von tüchtiger Arbeit. Der lebendige und charakteristische Kopf eines Kentaurs nebst einigen Bestandtheilen des Leibes wurde von Prof. *Zumbusch* sehr glücklich zu einem ganzen Relief ergänzt. Unter den Architektur-Bestandtheilen befindet sich eine ganze Ecke des dorischen Tempels, bestehend aus Kapitäl, Eck-Architrav, Triglyph und Geison, nebst schönen Stirnziegeln, Fragmenten der Sima, Wasserspeiern in Form von Löwenköpfen und anderen ornamentalen Stücken. Vom Rundbau sind die Reliefs aus den Intercolumnien des Innern interessant, deren jedes ein decoratives Altärchen darstellt. Die bevorstehende Publikation vom Leiter der Nachgrabungen wird diese Denkmale ausführlich behandeln.

Die an der Stelle Karthago's (bei Tunis) gemachten Funde sind ein Geschenk des Khaznadar von Tunis an Se. Majestät den Kaiser; sie waren in der tunesischen Abtheilung der Wiener Weltausstellung aufgestellt. Es sind theils punische, theils römische Denkmale. Zu ersteren gehören ausser 20 Grabsteinen mit phönizischen Inschriften einige grössere Stelen mit seltsamen, auf den Sonnen- und Naturcult bezüglichen Reliefdarstellungen von äusserster Rohheit; die Figuren, fast alle von vorne zu sehen, mit kurzen Füssen, zeigen derbe Formen, die Ornamente haben etwas Wildes. Zwei Tafeln sind mit verschlungenen, bandartigen Laubzügen von eigenthümlichem, orientalischen Charakter bedeckt; in ihnen prägt sich das phönizische Element am entschiedensten aus und sie erinnern an die Ornamentik der altjüdischen Sarkophage im Louvre. — Unter den römisch-karthaginiensischen Sculpturen zeichnet sich eine etwas überlebensgrosse Marmorstatue des Bacchus durch gute Arbeit aus. Der edle, reich mit Epheu und Trauben geschmückte Kopf ist leicht geneigt, die Formen des Körpers sind weich und doch kräftig, die gesenkte Rechte hält den Cantharus. Die Figur mag dem zweiten Jahrhundert angehören. Etwas jünger sind zwei Reliefs, das eine, der Fries eines Sarkophagdeckels, zeigt einen langen Aufzug von Gestalten des neptunischen Gefolges, an den Enden Masken, das andere die schlafende Ariadne, — genau in der Stellung, wie die berühmte Statue des Vaticans, nämlich halbliegend, den Kopf auf die linke Hand gestützt, den rechten Arm über den Kopf gelegt, — wie sie vom Gefolge des Bacchus entdeckt wird. Besonders charakteristisch ist die Stellung des Faunes, der, von ihrem Anblick überrascht, die Hand wie abwehrend, dass man den Schlummer der Jungfrau nicht stören möge, ausstreckt.

Zu den karthaginiensischen Funden gehören noch mehrere in Farben ornamental behandelte Mosaiktafeln mit Blumenkränzen und Vögeln, von eigenthümlich provinziellem Style. Ein grossartig gezeichneter Kopf eines Flussgottes mit Arabesken wurde an derselben Stelle vom Herrn Contre-Admiral *G. Millosich* dem Boden enthoben und der kaiserlichen Sammlung verehrt.

Die neueste Erwerbung bildet das Fragment einer Venus-Statue, welche der genannte Admiral in der Nähe von Smyrna in einer Meerbucht gefunden hat; es ist der untere Theil mit der Gewandung einer Replik der Venus von Capua, mit welcher sowohl die Stellung der Füsse, als die Gewandfalten vollständig übereinstimmen. Der rechte Fuss ist gut erhalten, der linke sammt dem Gegenstande, auf dem er steht, durch das Wasser stark corrodirt, so dass von letzteren kaum zu entscheiden ist, ob es, wie bei der capuanischen Statue, ein Helm sei, oder, wie bei einer kleineren Wiederholung in Dresden, ein Felsstück. Die Behandlung des Gewandes bekundet eine gewandte Hand, gewisse Tiefen und Stumpfheiten deuten aber auf die römische Zeit. Aus Aquileja kam nebst sehr schönen und wohlerhaltenen Glasgefässen (darunter besonders ein 1 Fuss hohes, weisses Balsamarium) und verschiedenen eisernen Geräthen das Relief eines Ackersmannes, der mit zwei Ochsen pflügt; er trägt orientalische Tracht, den Leibrock und die phrygische Mütze, auf einer daneben stehenden Pinie sind Krotalen aufgehängt. Es ist kaum ein blosses Genrebild, sondern hat wohl mythische Beziehungen, die etwas derbe Arbeit verräth die spätere römische Epoche.

Ein vorzügliches Bildwerk der römischen Kunst ist ein kleines, bei Centocelle gefundenes Mosaik, darstellend das Lever einer römischen Dame. Im Hofe eines Hauses liegt die junge Frau halbaufgerichtet auf der Kline und ertheilt Befehle an einen Sklaven und an eine Dienerin, während eine zweite, jugendliche Sklavin den Wein zum Frühtrunk aus der spitzen Amphora in den silbernen Krater giesst, den ein eherner Satyr auf dem Kopfe trägt. Das Figürchen eines Lar auf der Mauer bezeichnet die Häuslichkeit. Das Bild ist von charakteristischer Zeichnung, besonders aber bringt der warme, harmonische Farbenton, der an die pompejanischen Wandmalereien erinnert, eine treffliche Wirkung hervor.

Von griechischen Vasen ist ein attischer Lekythos hervorzuheben mit drei in Contour gezeichneten Figuren. Bei einer geschmückten Grabstele sitzt trauernd ein Jüngling, in ernstes Nachdenken versunken, die Leier in der Hand, doch greift er nicht in die Saiten, sondern die Rechte hängt lässig herab; vor ihm steht ein Genosse, zum Abschied gerüstet, auf einen Stab gestützt, Halbstiefel an den Füssen, hinter ihm ein Mädchen mit erhobener Hand. Die Zeichnung ist ungemein schwungvoll und fein, die Köpfe sind sehr edel und schön, die Hände besonders charakteristisch skizzirt. Die mit unglaublicher Leichtigkeit und Freiheit ausgeführten Handzeichnungen auf den attischen Grabgefässen gehören überhaupt zu den reizvollsten Hervorbringungen der griechischen Kunst.

Interessant wegen der primitiven Ornamentik, die noch ganz den Charakter des Flechtwerkes an sich trägt, sind zwei grosse Krüge aus Attika, Handwerkserzeugnisse, die aber auf sehr alten Traditionen beruhen. Die Thiere, sowie die menschlichen Gestalten auf einem Bruchstücke, zeigen einen noch unentwickelten, seltsamen Stil. Der Deckel eines der Krüge besteht aus einer Tasse, auf der sich eine Hülse befindet, so dass er aussieht wie ein moderner Handleuchter. Ebenfalls sehr primitiv ist ein zu dieser Kategorie von Ge-

fässen gehöriges und mit solchen gefundenes Terracotta-Bildwerk, nämlich eine Quadriga, von einem Krieger mit konischem Helm und eingekerbtem Schilde geführt, jedoch ohne Räder, denn der Wagen sammt den Pferden steht auf einer mit grossen Rädern versehenen Platte, so dass die ganze Quadriga wie ein Kinderspielzeug herumgeführt werden kann.

Eine namhafte Bereicherung erfuhr in letzter Zeit die Sammlung geschnittener Steine. Ein Kopf der Medusa, von vorne gesehen (Camee), zeigt einen eigenthümlich düsteren Ausdruck bei regelmässig schönen Formen, entspricht also ganz der entwickelten Vorstellungsweise, welche das Grauenhafte der Gorgo gerade durch kalte, herzlose Schönheit ausdrückt. Von feiner Durchbildung sind mehrere Intaglien mit öfter wiederkehrenden Darstellungen: dem schwimmenden Leander, dem von Amor überraschten schlafenden Hermaphroditen, der schreitenden Omphale, dem pissenden Hercules und verschiedenen Figuren des bacchischen Thiasos, endlich eine Copie der Reiterstatue des M. Aurel. Ausgezeichnet ist ein Hermes, mit der mantelartigen Chlamys bekleidet, in der Hand das Kerykeion, ein überaus graziöses Figürchen, ferner ein kleines Plasma, in welches die bei ihren Pferden stehenden Dioskuren geschnitten sind. Erst bei Anwendung eines starken Vergrösserungsglases erkennt man die unglaubliche, von feinster Empfindung und vollendeter anatomischer Kenntniss zeugende Ausführung der nackten Figuren, die, kaum 3 Linien gross, so modellirt sind, dass jeder Muskel hervortritt. Es ist geradezu unbegreiflich, wie man bei dieser schwierigen, spröden Technik die Detaildurchbildung so weit treiben konnte. Ein Theseus, der den Felsblock aufhebt, ist ein vortrefflicher, sogenannter etruskischer Stein archaischen Styles, mit Randschrift und Beischrift der Darstellung: Θ E S E. Von alterthümlich derber, echt etruskischer Arbeit ist ein Intaglio, Hercules, die Kerkopen, die als borstige Ungeheuer dargestellt sind, auf den Schultern tragend. Ein ziemlich später Intaglio mit der Darstellung der in die Knie gesunkenen, von Achill beim Arme gefassten Penthesileia ist darum interessant, weil er, gleich dem von *Overbeck* publicirten Pulszky'schen Steine die berühmte archaische Amazonenstatue der kaiserlichen Sammlung als zu einer, in der beschriebenen Art angeordneten Gruppe gehörig erklärt.

Von toreutischen Arbeiten ist eine Bügelhafte aus Gold merkwürdig, von einer Form, die in die erste Kaiserzeit gehört, mit Filigran verziert, der Nuthlappen ornamental durchbrochen und mit drei Genien-Köpfchen besetzt, gefunden hoch auf der Steineralpe in Krain, ferner eine mit Granaten und Smaragden geschmückte Halskette, zu Sissek in einem römischen Grabe gefunden, endlich ein Paar Ohrringe etruskischer Arbeit, am Dosso di Trento ausgegraben; an den grossen Ringen befinden sich Halbkugeln von durchbrochener Arbeit, die wahrscheinlich mit einem farbigen Kitt ausgefüllt waren, so dass sie wie Cloisonné aussahen; die Flächen der Halbkugeln, sowie die Ringe sind mit Perlfiligran besetzt.

Unter den Ankäufen für die Bronzensammlung befinden sich nur wenige Einzelfiguren, wie ein Opferknabe in langem Kleide, die Patera in der Hand, von eigenthümlicher, gallischer Gesichtsbildung, mit silbernen Augen, —

ein Hirte in der Exomis, beide Hände auf einen Stab gestützt, aus Aquileja, u. s. w., meist sind es figürliche oder ornamentale Appliquen oder Geräthe. Unter letzteren erscheinen bemerkenswerth: ein Candelaber, dessen Fuss drei menschliche Beine bilden, am gewundenen Schafte eine liegende Katze, ferner ein etruskisches Kohlenbecken mit stylisirten, sitzenden Löwen an den Ecken, ein Deichselbeschläge, in Form des aus einem Blattkelche hervorgehenden Rumpfes eines Jünglings mit der Sklavenmütze, vortrefflich gearbeitet, endlich ein Gefässhenkel in Gestalt eines Weinblattes, darauf Orpheus mit den Thieren. Aus Frankreich stammen die Fragmente einer lebensgrossen, vergoldeten Bronzestatue, wahrscheinlich einer Magistratsperson, leider bloss die Gesichtsmaske und einige Finger. Erstere zeigt einen unbärtigen Mann von etwas derben Zügen und schlichtem, ernsten Ausdruck, sehr lebendig und charakteristisch durchgebildet; die Augensterne sind markirt.

Die numismatischen Erwerbungen bilden zwar einen besonderen Zweig, wobei verschiedene Interessen, die historische Beziehungen, Währungsverhältnisse u. s. w. zu berücksichtigen kommen, jedoch sind unter den neuerlichen Acquisitionen einige von vorwiegend künstlerischer Bedeutung, so insbesondere eine Electronmünze von Syracus mit dem wunderbar feinen Kopfe des Apollo auf dem Averse, dem der Artemis Soteira von eben solcher Schönheit auf der Rückseite.

Die sogenannten prähistorischen Alterthümer sind zwar von sehr geringem Kunstwerthe, jedoch bemerken wir an manchen primitive und selbstständige Anfänge künstlerischen Strebens, die als Grundlage nachfolgender Entwicklung nicht ohne Interesse sind. Dahin gehören z. B. die phantastisch wilden Ornamente mit Bandverschlingungen und Thiergestalten an Erzeugnissen germanischer Völker (in Oesterreich unter anderen an den Gräberfunden von Kettlach), welche sich in der Ornamentik der romanischen Periode forterhielten und in so schöner Weise entwickelten. An Gefässen eines Tumulus bei Zegersdorf (nächst Stockerau), welchen Herr Graf *Hieronymus Mansfeld* untersuchte, finden sich Versuche der Vasenmalerei. Einige sehr grosse, bauchige Urnen, mit Graphit geschwärzt, zeigen mit glänzendem Grau aufgemalte lineare und kreisförmige Ornamente, besonders merkwürdig aber ist ein Becken, roth, mit Graphitstreifen und sehr eigenthümlich gezeichneten Thiergestalten, nämlich mit geraden Linien in geometrischen Figuren, so dass z. B. die Leiber aus je zwei mit der Spitze gegen einander gekehrten Dreiecken gebildet erscheinen. Graf *Mansfeld* hat die interessanten Funde Sr. Maj. dem Kaiser zum Geschenke gemacht.

Zum Schlusse dieser Besprechung der Acquisitionen aus dem Alterthume muss noch einiger sehr merkwürdiger Denkmale aus dem fernen Osten gedacht werden, die mit der klassischen Kunst in Beziehung stehen. Es sind dies die sogenannt gräco-buddhistischen Bildwerke, welche Herr Dr. *Leitner* in Lahore bei Takt-i-Bahi ausgegraben und der kais. Sammlung zum Geschenke gemacht hat. Sie zeigen sowohl in der Darstellungsweise als Formgebung entschieden einen Einfluss der classischen Kunst auf die alt-indische, der auf die Verbindungen, welche durch die Expedition Alexanders des Grossen nach

Indien angebahnt wurden, zurückzuführen sein dürfte. Von zwei sitzenden Königsfiguren hat die eine, welche mit untergeschlagenen Beinen sitzt, den ausgesprochen indischen Charakter, die andere, auf abendländische Art, aber mit gekreuzten Beinen sitzende, etwas Fremdartiges. Der europäische Einfluss tritt am meisten hervor an einigen Hochreliefs mit spielenden Kindern, Opferscenen mit knieenden Figuren und der ganz genrehaften Darstellung einer Kuhtränke.

Die k. k. Ambraser-Sammlung hat, in Vorbereitung für die Aufstellung im neuen Hof-Museum, in der Partie der Kunstwerke und Geräthschaften aus dem Mittelalter und der Renaissance-Periode sehr wesentliche Veränderungen erfahren und vielfache Bereicherung erhalten. Während die kostbaren Trinkgefässe als Prunk-Tafelgeschirr an die kais. Schatzkammer abgegeben wurden, kamen aus dieser sehr viele Gegenstände vorwiegend künstlerischer Bedeutung in die Sammlung, so namentlich der berühmte burgundische Messornat, die herrlichste aller bekannten Stickereien des 15. Jahrhunderts, das Spielbret K. Ferdinands I. von *H. Khels*, eine Suite der erlesensten Limoges-Gefässe von *Pierre Rexmon* und *Jean Courtois*, eine grosse Zahl von Majoliken, ein eiserner Schreibkasten, eine der schönsten Tausia-Arbeiten, ein grosses, gothisches Vortragekreuz aus Silber und Krystall, die liebliche Marmorbüste einer Herzogin von Este, die grosse Sammlung von Elfenbein- und Holzschnitzereien und kunstvolle Goldschmiedearbeiten. Desgleichen kamen ausgezeichnete Kunstwerke der Renaissance aus der Franzensburg in Laxenburg in die Ambraser-Sammlung, darunter zwei sehr schöne Silber-Reliefs von Moderni, prachtvolle Kästchen, Paillon-Malereien, Bijouterien und Elfenbeinschnitzwerke. Weitere Uebertragungen von Kunstgegenständen verwandter Art aus den Sammlungen des Kaiserhauses sind in Aussicht genommen. Von den neuesten Erwerbungen, Ankäufen, wie Geschenken, sollen nur die bedeutenderen hier genannt werden. Den grössten Zuwachs erhielten die Holzschnitzwerke des späteren Mittelalters, an welchen die Sammlung bisher nicht reich war. Sehr interessant ist ein 7½ Fuss hoher, 6½ Fuss langer Reliquienschrein (oder heiliges Grab) in Gestalt einer Kapelle mit Schiff und Chor, von gothischem Aufbau mit Strebepfeilern, die Wände von hohen Fenstern durchbrochen, deren Bogenfelder, die auch das ganz durchbrochen gearbeitete, hohe Dach, die mannigfaltigsten, reichsten Masswerkornamente enthalten. Dieses in seiner Art einzige Denkmal des 15. Jahrhunderts stammt aus der Kirche zu Möchling in Kärnten.

Ein Flügelaltar aus der Kirche zu Heiligenblut (Kreis ober Manhartsberg, Niederösterreich) enthält im Schreine unter einem architektonischen Baldachine die sehr tüchtig geschnitzten Figuren der Madonna mit den Heiligen Stephanus und Andreas: den Hintergrund bilden goldene Teppiche, in reizenden Mustern gepresst. Vortrefflich sind die Tempera-Gemälde der Flügel, innen Darstellungen aus dem Leben Mariä, auf Goldgrund gemalt, aussen Passionsscenen mit landschaftlichen Hintergründen. Sie verrathen die Hand eines feinen Künstlers der oberdeutschen Schule und unterscheiden sich vortheilhaft von den an so vielen Altären unseres Landes vorfindigen Gesellenarbeiten. Die

Zeichnung ist fast durchaus correct, die Farbe kräftig und harmonisch. Einige Motive sind Schongauer'schen Stichen, aber in freier Benützung derselben, entnommen, anderes, wie auch die Tiefe und Leuchtkraft der Farbe, zeugt von Eyk'schem Einflusse.

Von einem zweiten Altarwerke aus dem Schlosse Rogendorf in Pöggstall ist nur mehr der Schrein vorhanden, mit fünf weiblichen Heiligen, sehr lieblichen Gestalten, unter einem Baldachin von geschweiften Spitzbogen, über dem sich ein herrliches Laubgewinde hinzieht. Die Köpfe zeigen den allen Werken dieser Zeit eigenthümlichen frommen, gemüthvollen Ausdruck; auf der Predella sind vier Heilige in Halbfiguren gemalt, eine tüchtige Schularbeit.

Weiters sind zu erwähnen ein unbemalter Altarschrein mit der Darstellung der Krönung Mariä und eine ungemein liebliche Madonna, eine vier Fuss hohe Statue, bemalt, mit goldenem Gewande, auf dem Monde stehend, dessen dunklen Theil ein menschliches Angesicht bildet. Auf der linken Hand hält sie das ganz unbekleidete, mit feinem Naturgefühl gearbeitete Kind, mit der rechten reicht sie diesem einen Granatapfel. Es ist eine feine Gestalt, mit etwas zurückgebogenem Oberleib, das Gesicht von kindlichem Ausdruck. — Alle die genannten figuralischen Bildwerke sind ein Geschenk Sr. kais. Hoheit des Erzherzogs Franz Karl.

Ein unbemaltes Hochrelief, die Darstellung unter dem Kreuze, mit der in Ohnmacht sinkenden Maria, von tiefer Empfindung in den feinen (6 Zoll grossen) Gestalten, erinnert an Schongauer, — eine Madonna in Halbfigur, alt bemaltes Stuccorelief in Renaissance-Holzrahmen, an die Art des Filippo Lippi.

Ein sehr anmuthiges Sculpturwerk ist die lebensgrosse Marmorbüste eines Mädchens, offenbar Portrait, italienische Arbeit des 15. Jahrhunderts. Das Gesicht zeigt feine, individuelle Züge, das Costüme ist nach antiker Art, nicht aber der Kopfputz mit einem Netzhäubchen auf den reichen Haarflechten.

Von Werken der kleinen Plastik sind besonders zwei Porträts aus farbigem Wachs hervorzuheben, ein Mann im schwarzen Kleide mit Spitzbart und kurz geschnittenem Haar und eine Frau mit Halskrause und Haarnetz, sehr lebendig, dabei von einfacher Vortragsweise; es sind vorzügliche Arbeiten in dieser, so leicht widerlich wirkenden Technik aus dem 16. Jahrhundert. Ferner ein alterthümliches Elfenbein-Triptychon, wegen der Darstellung interessant: auf der Mittelplatte sieht man die Anbetung der Weisen, oben den Kopf Gott Vaters, dem der heilige Geist in Taubengestalt aus dem Munde kommt. Endlich ein alt bemaltes Thonmedaillon, Portrait der Tochter K. Maximilians I., Margaretha, von 1528. Sowohl Züge als Tracht sind vollständig ähnlich der berühmten Holzbüste, welche sich, nebst dem männlichen Pendant in der Sammlung des verst. Kammermedailleurs J. D. Böhm befand (jetzt bei Bar. Rothschild in England). Das interessante Bildwerk ist ein Geschenk des Herrn Regierungsrathes A. Ritter v. Camesina.

*Ed. Frh. v. Sacken.*

# Literaturbericht.

## Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

**Al. Conze.** Vorlegeblätter für archäologische Uebungen. 1.—6. Serie. Wien 1869—1874. f⁰.

Wenn bei Vorlesungen über antike Kunstgeschichte vor allen Dingen eine gute Sammlung der wichtigsten Gypsabgüsse ein nothwendiges Erforderniss ist, ohne welches jede Einführung in die alte Kunst immer todt und unfruchtbar bleiben muss, so gehören andererseits zur Abhaltung archäologischer Uebungen, in welchen Kritik und Hermeneutik gelehrt und geübt werden sollen, vor allen Dingen entsprechende Vorlagen. Archäologische Uebungen, welche nur die Interpretation von Abgüssen zum Objecte nehmen, werden nie im Stande sein, vollständig in den Geist der antiken Kunst einzuführen, den Kreis der Denkmäler, ihre Classen und Merkmale kennen zu lehren. Denn wenn es auch eine vortreffliche Uebung genannt werden muss, dass Jemand am Abguss, der für ihn im vorliegenden Falle ja das Original beinah ersetzen kann, selbst lernt, das ihm vorliegende Kunstwerk zu beschreiben, im Einzelnen zu prüfen, auf bestimmte Rücksichten hin zu untersuchen, die Erklärungen dafür in Rücksicht auf ihre Glaubhaftigkeit zu beurtheilen, — so ist damit doch bei weitem noch nicht Alles gethan; um ein vollständig sicheres und festbegründetes Urtheil über ein Kunstwerk zu gewinnen, muss man Kenntniss von analogen Bildwerken haben, muss im Stande sein, das Kunstwerk nicht blos aus sich selbst heraus zu beurtheilen (obgleich das neuerdings als empfehlenswertheste Methode und als höchster Triumph ästhetischer Betrachtungsweise über die archäologische gepriesen worden ist), sondern ebenso mit Rücksicht auf die ganze Denkmälerclasse, welcher das Werk angehört, auf seine Entstehungszeit, seinen Styl, seine muthmassliche Bestimmung u. a. m. Archäologische Studien müssen also sämmtliche Gebiete der antiken Denkmäler zu ihrem Object haben, denn nur dann ist es möglich, die Zuhörer allmählich mit dem, was man die Sprache der Kunstwerke nennen kann, vertraut zu machen.

Da war es denn von jeher eine grosse Schwierigkeit, die passenden Vorlagen dafür zu beschaffen. Das einzige Hilfsmittel, welches dafür zu Gebote

stand, waren kunstgeschichtliche oder kunstmythologische Bilderhefte, wie Hirt, Millin, Müller-Wieseler; aber abgesehen davon, dass nur in seltenen Fällen dem Leiter der Uebungen von jedem dieser Bücher eine so genügende Anzahl Exemplare zu Gebote stand, dass er der Mehrzahl der Zuhörer eins in die Hand geben konnte, hatten auch diese, ursprünglich ja zu ganz andern Zwecken bestimmten Bilderwerke ihre grossen Nachtheile. Die Abbildungen in Millins mythologischer Gallerie sind grösstentheils so entsetzlich, dass sie nur im allerdringendsten Nothfalle benutzt werden sollten; bei weitem besser sind die Müller'schen, obgleich auch sehr viele verfehlte darunter sind und manche nicht die Spur von dem Charakter des Originals wiedergeben. Aber die Anlage des Buches machte beim zweiten Theile, und dieser ist es doch hauptsächlich, welcher zu dem genannten Zweck benutzt werden musste, ungemeine Sparsamkeit mit dem Raume nothwendig. Daher ist denn die Mehrzahl der Denkmäler in solchem Masse verkleinert, dass sie wohl noch immerhin brauchbar bleiben, um einigermassen das Dargestellte erkennen zu lassen, aber vollständig werthlos sind, wenn es sich um eingehende Beschreibungen und Interpretation handelt. Aus dem gleichen Grunde ist meist eine solche Ueberfülle von Kunstwerken auf derselben Tafel zusammengedrängt, ist jeder kleinste sich bietende leere Raum ausgefüllt, dass dies nur verwirrend wirken kann. Kurz, so werthvoll und dankenswerth der Müller-Wieseler'sche Atlas in mancher Beziehung ist, so wenig ist er brauchbar für archäologische Uebungen; und wer den von Gerhard geleiteten Uebungen beigewohnt hat, wo in der Regel Müller-Wieseler interpretirt wurde, wird mir darin aus Erfahrung Recht geben.

Unter diesen Umständen blieb denn, wollte man geeignete Vorlagen beschaffen, nichts Anderes übrig, als solche Denkmäler zur Interpretation vorzulegen, welche in möglichst vielen, leicht erreichbaren Schriften in grösseren Abbildungen zugänglich sind, so z. B. Denkmäler aus Welcker's Alten Denkmälern oder Overbeck's Galerie heroischer Bildwerke, aus dem Museo Borbonico u. s. w. So war es möglich, von manchen Denkmälern den Zuhörern erträgliche Abbildungen grösseren Formats in die Hand zu geben; aber abgesehen davon, dass dies immerhin nur eine beschränkte Auswahl von Kunstwerken ist, bei welcher die Auswahl und Herbeischaffung des Materials immerhin mit etwas Unbequemlichkeit verbunden ist, ergiebt sich dabei noch der missliche Umstand, dass die Abbildungen in Bezug auf ihren Werth, auf stylistische Treue, ja sehr oft auch in Bezug auf Wiedergabe der Einzelnheiten ganz verschieden sind.

So musste denn jeder Archäologe, welcher in der Lage war, diesen Mangel an Lehrmaterial zu empfinden, mit Freuden das Unternehmen des Prof. Conze begrüssen, welcher, wenn ich recht unterrichtet bin, mit Unterstützung der österreichischen Regierung seit dem Jahre 1869 jedes Jahr zum Winckelmanns-Feste eine Reihe von Vorlegeblättern erscheinen lässt, welche in jeder Beziehung die oben beklagten Mängel beseitigen und ein vortreffliches Material jeglicher Art darbieten. Jede der bisher erschienenen sechs Serien besteht

aus 12 Foliotafeln von der Hand Joseph Schönbrunners und wird, da dies Unternehmen kein buchhändlerisches ist, nur auf directe Bestellung bei Conze selbst an archäologische Seminare oder Lehranstalten, jedes Blatt in 10 Abdrücken abgegeben. Der Preis dafür, der anfänglich 18, dann 20 fl. betrug, ist neuerdings in Folge der gesteigerten Herstellungskosten bis auf 23 fl. gestiegen; immerhin für 120 Vorlegeblätter noch nicht zu theuer.

Diese Vorlegeblätter entsprechen, was ihre Auswahl anlangt, allen Anforderungen, welche man an ein derartiges Unternehmen zu stellen berechtigt ist, im höchsten Masse. Sie nehmen alle Classen von Denkmälern in ihren Kreis auf: Statuen und Reliefs, Wand- und Vasengemälde, Gemmen, Münzen u. s. f. finden wir hier vertreten, wenn auch freilich nicht im gleichen numerischen Verhältniss. Indessen hat das seine volle Berechtigung, wenn wir Statuen nur in geringer, Vasenbilder hingegen in sehr bedeutender Zahl vertreten finden. Statuen nach Abbildungen zu interpretiren, ist immer ein sehr mangelhafter Nothbehelf; hier ist der Gypsabguss das beste und natürlichste Lehrobject. Vasenbilder aber lassen sich nicht nur von allen Denkmälergattungen am leichtesten stylgetreu wiedergeben, weil hier einfache Umrisszeichnungen genügen, sondern sie bieten auch eine überaus grosse Fülle an Stoff in kunstgeschichtlicher, mythologischer, antiquarischer Beziehung dar. Dazu kommt, dass dieselben meist in natürlicher Grösse oder doch nur in geringer Verkleinerung wiedergeben werden können, was weder bei Statuen noch bei Wandgemälden möglich ist.

Was die Gebiete, denen die Denkmäler entlehnt sind, im Allgemeinen anlangt, so wiegen selbstverständlich die mythologischen Sujets vor; sodann finden sich mehrere historische Darstellungen, wie z. B. die Alexanderschlacht, Augustus-Darstellungen u. a., während das Genre, das Alltagleben mir etwas zu sehr vernachlässigt scheint. Die Auswahl im einzelnen betreffend muss man rühmend hervorheben, dass fast überall Denkmäler gewählt sind, welche nicht nur an sich interessant sind, sondern auch gerade zur belehrenden Interpretation sich vornehmlich eignen, indem sie Gelegenheit zu instructiven Excursen und Vergleichen bieten, zu Vergleichen, welche in vielen Fällen die Blätter selbst an die Hand geben, indem Conze die analogen Darstellungen aus derselben oder aus verschiedenen Denkmälerclassen zusammengestellt hat. So finden wir z. B. in der dritten Serie Tafel VI ein Vasenbild und zwei Wandgemälde mit Ariadne-Darstellungen, Taf. VII zwei Vasenbilder und ein Wandgemälde mit Darstellungen des Kampfes zwischen Theseus und dem Minotauros; in Ser. 5 mehrere Blätter mit Darstellungen des Iphigenien-Opfers u. s. f. — Wenn schon solche Zusammenstellungen, obschon auf Vollständigkeit keinen Anspruch machend, geeignet sind, den Werth der Vorlegeblätter über ihren ursprünglichen und eigentlichen Zweck hinaus zu erheben und ihnen die Bedeutung wissenschaftlichen Materials zu verleihen, so ist das in noch höherem Grade dadurch der Fall, dass vielfach unedirte Denkmäler nach Zeichnungen publicirt sind; so z. B. Ser. 4, IX, 8a. Ser. 5, VII. Ser. 6, IV. V. VIII etc. — Ferner sind von hohem Werth die Zusammenstellungen einer grösseren Zahl Vasenbilder von der Hand desselben Meisters; so in Ser. 5 die

Vasengemälde von Euphronios, in Ser. 6 die von Duris. Nirgends sonst als hier bietet sich in solcher Weise Gelegenheit, Eigenthümlichkeit und Styl eines bestimmten Vasenmalers an den meisten seiner erhaltenen Arbeiten gleichzeitig zu übersehen. —

Sodann sind in hohem Grade belehrend Zusammenstellungen der Wandelungen, welche Denkmäler im Laufe der Zeit durchgemacht haben. Beispielshalber bietet Taf. X in Ser. 3 das Mittelstück der Ostseite des Parthenonfrieses in folgenden Abbildungen dar: 1) das Original im heutigen Zustande; 2) die Carrey'sche Zeichnung; 3) der Stich im Museo Worsleyano; 4) der Stuart'sche Stich; 5) Abbildung nach einem überarbeiteten Gypsabguss; 6) die Skizze des Cyriacus von Ancona, und 7) die Abbildung nach einem echten, nicht überarbeiteten Gypsabguss. In Ser. 6 Taf. XII finden wir das bekannte Relief mit Athena und Marsyas sowohl im heutigen Zustande als in der Stuart'schen Publication. Letztere Tafel ist auch noch in anderer Weise instructiv; sie zeigt uns die Mittel, welche uns zur Reconstruktion der Myronischen Gruppe zu Gebote stehen, indem sie ausser dem genannten Relief noch die Lateran-Statue, die Bröndstedt'sche Kupfermünze und das neuerdings von Hirschfeld publicirte Vasenbild zusammenstellt.

In Serie 2—4 ist Taf. XII immer in der Weise zusammengestellt, dass darauf Probleme verschiedener Art, namentlich für Kritik und Emendation geboten werden; moderne Arbeiten, welche für antik gehalten werden und an denen die Zeichen der Unechtheit aufzusuchen sind, wie z. B. Ser. 2, XII, 2. Ser. 3, XII, 3 u. 5; oder Antiken, welche durch moderne Ueberarbeitungen entstellt sind, wie Ser. 4, XII, 3; oder Fälschungen von Inschriften, welche die Deutung irre führen, wofür die Zusammenstellung der drei Reliefs mit Orpheus und Eurydice, Ser. 4, XII, 1a—1c äusserst belehrend ist.

Das Lob, welches der Auswahl und Anordnung der Denkmäler im reichsten Masse zu spenden ist, kann, wenn man auf die Art der Herstellung und auf die Billigkeit der Tafeln, sowie auf ihren Zweck Rücksicht nimmt, auch der Ausführung gespendet werden. Es sind grösstentheils klare und scharfe Umrisszeichnungen, getreu in Wiedergabe der Einzelnheiten wie im Styl; bei Statuen oder bei grösseren Darstellungen, wie z. B. der Alexanderschlacht, bleibt freilich Manches zu wünschen übrig, allein man kann, wenn man gerecht sein will, eine künstlerisch-vollendete Darstellung hier auch gar nicht verlangen, zumal in den Uebungen, für welche die Tafeln bestimmt sind, es sich nicht um Darlegung der Formenschönheit oder um ästhetische Fragen handelt, sondern um rein archäologische. Jedenfalls genügen fast alle Abbildungen nicht allein für den Zweck, für welchen sie zunächst bestimmt sind, sondern sie behalten auch, wie schon oben bemerkt, wie als pädagogisches, so auch als wissenschaftliches Material ihren bleibenden Werth. Ebendesshalb kann ich nicht umhin, das Bedauern auszusprechen, dass eine private Anschaffung der Vorlegeblätter in nur je einem Exemplar der Tafeln, welche gewiss Vielen erwünscht wäre, nicht möglich ist.

Breslau. *Hugo Blümner.*

Die Grammatik der Ornamente. Nach den Grundsätzen von K. Bötticher's Tektonik der Hellenen bearbeitet und mit Unterstützung des königl. preuss. Ministeriums für Handel, Gewerbe und öffentliche Arbeiten herausgegeben von **E. Jacobsthal.** Berlin, Springer, 1874—75. 80 Tafeln in gr. f° und 28 S. Text in 8°.

Das unter diesem Titel erschienene Zeichenvorlagenwerk ist bestimmt, Lehrern und Schülern beim Massenunterrichte in der Schule zu dienen. Es behandelt, wie der Titel besagt, die Lehre von den Kunstformen auf der Basis von Böttichers Tektonik der Hellenen. Zu diesem Ende gibt der Verfasser in einer Einleitung die Erklärung über das Wesen der tektonischen Formen und deren Verhalten zur Naturform und zum Material, er bespricht die Kunstformen der Bänder, der freien Endigung, der Stützen und der Flächendekoration und bringt auf den, den Hauptheil des Werkes bildenden Folioblättern die entsprechenden Darstellungen, in acht Abtheilungen gegliedert, wobei die fünf ersten Abtheilungen den hauptsächlichen Kunstformen, die sechste einigen zu ornamentalen Zwecken verwendeten Bildungen der Natur, die siebente einer kurzen Darstellung der Anwendung der Kunstformen in der Geräth- und Gefässbildung, die achte einigen Architekturformen gewidmet ist.

Das Werk ist hauptsächlich darauf berechnet, dem Schüler an mustergültigen Beispielen die Bedeutung des Ornamentes und die richtige von Willkür freie Verwerthung desselben mit Rücksicht auf den Ausdruck bestimmter Funktionen und die Vertheilung in der Fläche in klarster Weise zu demonstriren. Es wird dadurch zu einem Hülfsmittel für die ersten Stufen des Formenstudiums an Kunst- und Kunstgewerbeschulen.

**C. Schmidt.** Wegweiser für das Verständniss der Anatomie beim Zeichnen nach der Natur und der Antike, sowie für die Studirenden der Medicin bei der Präparation der Muskeln. Tübingen 1874. Verlag der H. Laupp'schen Buchhandlung. 8°.

Verfasser gibt in der Art des bereits in dritter Auflage erschienenen »anatomischen Taschenbüchleins« von Dr. A. v. Zahn in 37 Holzschnitten die Umrisse der Knochen und der für den Künstler wichtigsten Muskelgruppen des menschlichen Körpers. Den Figuren sind die Namen der Knochen und Muskeln beigesetzt. Im Anschlusse folgt eine Tabelle der Proportionen des menschlichen Körpers und ein nach Körperregionen geordnetes Verzeichniss der Muskeln mit Ursprung und Ansatz. Vorliegende Schrift, die im Wesentlichen den Zweck hat, dem Künstler gelegentlich als Nachschlagebuch zu dienen, ist in Bezug auf die Correctheit der Zeichnungen Zahns »anatomischem Taschenbüchlein« vorzuziehen, doch wäre ein präciseres Festhalten an den gebräuchlichen anatomischen Bezeichnungen wünschenswerth gewesen.

**W. v. Bezold.** Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe. Braunschweig 1874. Druck und Verlag von George Westermann. 8°. XX und 296 S., 63 Figuren u. 9 Taf.

Bei dem innigen Verkehr, der in unserer Zeit zwischen Kunst und Wissenschaft besteht und der grossen Bedeutung, welche theoretische Studien für den Künstler und Kunstgewerbetreibenden gewonnen, ist ein Werk, das sich das Ziel gesteckt hat, die grossen Errungenschaften wissenschaftlicher Forschung

für die Aufgaben der Kunst zu verwerthen, eine willkommene Erscheinung. Speciell auf dem Gebiete der Farbenlehre weist die Literatur der »Hülfswissenschaften« der Kunst nebst mancherlei Verirrungen nur wenig Gutes auf. Brücke's vortreffliches Werk (die Physiologie der Farben, für die Zwerke der Kunstgewerbe bearbeitet) behauptet in Bezug auf wissenschaftlichen Werth und die Gediegenheit der für den Künstler darin enthaltenen bedeutsamen und scharfsinnigen praktischen Winke eine bis jetzt unerreichte Sonderstellung. Die relativ geringe Verbreitung dieses Werkes in jenen Kreisen, für welche es berechnet war, veranlasste v. Bezold, einen neuerlichen Versuch zu machen, das vorliegende Materiale zu bearbeiten.

Das Werk soll auf Grundlage physikalischer und physiologischer Thatsachen Künstler und Kunstgewerbetreibende theils zum Verständniss bereits vorhandener Kunstwerke führen, theils durchdachtes und bewusstes Schaffen neuer Werke anregen. Das Buch gliedert sich in fünf Kapitel, von denen die beiden ersten sich mit der Erzeugung und dem Wesen der Farbe befassen; das dritte Kapitel behandelt Farbenmischung und Farbensystem, das vierte die Lehre vom Contrast. Das fünfte Kapitel endlich bespricht die verschiedene Stellung, die die Farbe in der decorativen und ornamentalen Kunst und in der Malerei einnimmt und verwerthet die gewonnenen Kenntnisse für ästhetische Fragen. Der Verfasser setzt bei dem Leser keinerlei physikalische Kenntnisse voraus und muss desshalb oft ziemlich weit ausholen, um mit den in populärer Weise abgehandelten physikalischen Lehren nicht unverständlich zu werden. Dadurch gewinnt der theoretisch-physikalische Theil des Buches, der überdies weitläufige Erörterungen allgemein bekannter Thatsachen enthält, über den sachlich-praktischen ein bedeutendes Uebergewicht. Dies scheint uns der Hauptfehler des Buches zu sein, denn mit theoretischen Deductionen ist dem Künstler erwiesenermassen wenig gedient und wenn irgend ein Umstand der vom Verfasser gehofften allgemeinen Verbreitung des Buches unter Künstlern und Kunstgewerbetreibenden im Wege steht, so ist es die unter dem Scheine der Allgemeinverständlichkeit versteckte langathmige trockene Wissenschaft. Der Verfasser fühlt selbst das Missliche, welches in seiner Anordnung des Stoffes liegt, indem er in der Vorrede dem Leser empfiehlt, das letzte Kapitel des Buches, welches die künstlerische und kunsthistorische Seite des Gegenstandes behandelt, vor den vier vorhergehenden Kapiteln rein physikalischen Inhalts zu lesen und erst dann auf diese überzugehen, wenn in dem Leser selbst das »Bedürfniss nach einer sicheren Grundlage fühlbar wird«.

v. Bezold's Versuch, neben Brücke's »Physiologie der Farben« ein Lehrbuch zu schaffen, welches denselben Gegenstand behandelnd und gleiche Zwecke verfolgend durch allgemein verständliche Darstellung physikalischer Lehrsätze die Bedingungen für eine allgemeinere Verbreitung finden soll, scheint uns nicht ganz geglückt zu sein. Brücke's Werk erscheint trotz vieler rein theoretischer Erörterungen doch in seiner ganzen Anlage durchaus für die praktischen Zwecke des Künstlers berechnet und enthält eine absolut grössere Summe das künstlerische Schaffen direkt beeinflussender Beobachtungen und Winke. Brücke bespricht physikalische Lehrsätze, die zum Ver-

ständniss nachfolgender Auseinandersetzungen nothwendig erscheinen, mit wenigen knappen Worten, v. Bezold behandelt sie ausgedehnt auf vielen Seiten — und wird damit nicht verständlicher, weil es ja für den Künstler genügt, ein Gesetz zu kennen, von dem man für seine Zwecke nun weiter deduciren will, und es ihm ziemlich gleichgültig bleibt, wie man dieses Gesetz gefunden. Wenn es einem Künstler um derlei Dinge zu thun ist, findet er ja in jedem Handbuche der Physik die erwünschten Aufschlüsse.

Da v. Bezold in seiner Vorrede direkt zu einem Vergleich mit Brücke's Werk herausfordert, war es nicht leicht möglich, diesem Vergleich auszuweichen. Dass er zu Ungunsten des Bezold'schen Werkes ausfallen musste, wird Niemanden wundern, der die beiden Werke vor sich liegen hat. Es soll auch mit dem Vorhergehenden nicht mehr gesagt sein, als dass v. Bezold's Farbenlehre weder durch eine meritorische Vermehrung des Stoffes, noch durch Einführung wesentlich neuer Gesichtspunkte in die Behandlung der Materie berechtigt sei, eine Bevorzugung vor Brücke's »Physiologie der Farben« zu beanspruchen.

Im Uebrigen hat v. Bezold's Werk vieles Verdienstliche. Eine gefällige und leicht fassliche Schreibweise, übersichtliche Anordnung, zahlreiche schöne Holzschnitte zur Erläuterung des Textes sowie neun Tafeln, von denen namentlich die zur Demonstration der Contrastwirkungen der Farben dienenden vortreffliche Wirkung machen, sind nicht zu unterschätzende Vorzüge des Buches. v. Bezold hat mit grosser Sorgfalt und oft in glücklichster Weise die die theoretischen Auseinandersetzungen erläuternden Beispiele dem Ideen- und Wirkungskreise des Künstlers entnommen und in dem ästhetisch-praktischen Theile des Werkes manche für den Künstler höchst interessante Daten zusammengestellt. Auf die physikalischen Eigenthümlichkeiten des Buches einzugehen, scheint hier nicht am Platze.

Das vorliegende Werk dürfte ohne Zweifel allen Jenen, die in Brücke's kurzer und prägnanter Darstellungsweise ein Hinderniss fanden, sich mit dem Stoffe eingehender zu befassen, willkommen sein.

Die Ausstattung des Werkes ist musterhaft.

**Zeichenhalle.** Herausg. von Troschel, Wendler & Prüfer. 1875, 1—5.

Inh.: Die Aufgaben d. heut. Zeichenunterrichts. Vortr. von R. v. Eitelberger. — Theorie u. Anwendung der Farben. — Ber. über d. Ausst. 1874. — Sitzungsber. d. Ver. z. Förd. d. Zeichenunterrichts 1874. — Mittheilungen d. 1. kunstwiss. Congr. in Wien. — Geometrieunterr. a. d. Töchterschule. — Einiges aus d. Proportionswerk Albrecht Dürers. Mit Tafeln. — Vereinsnachrichten. — Literaturberichte. — Notizen. (Mit Kunstbeilagen.)

**Zeitschrift des Vereines deutscher Zeichenlehrer.** Red. Dr. H. Hertzer. Berlin, 1875, 1—15.

Inh.: In d. Ausstellung (1874). Von Gran. — Die Central-Raumprojection. Von H. Hertzer. — Ueber die Regeneration d. bild. Künste durch Carstens, Thorwaldsen und Schinkel. Von Banke. — Zur Sachlage. Von Thiele. — Instruction f. d. Prüfung der Zeichenlehrer an Gymnasien und Realschulen in Preussen. — Einige Ideen über einen zeitgemässen Zeichenunterricht. Von Windisch. — Einiges über Disciplin bei dem Zeichenunterricht. Von Thiele. — Licht- und Schattennachwirkungen der Wiener Weltausstellung, insbes. mit Bezug auf d. Schularbeiten im Freihand- und kunstgewerblichen Zeichnen. — Die Methodik des Zeichenunter-

richts. Von Domschke. — Zur Lage . . ., zur Förderung des Zeichenunterrichtes. — Prov. Statut d. k. Akademie d. Künste zu Berlin. — Enquête über Musterschutz. Vermischtes. — Literaturberichte.

---

## Kunstgeschichte. Archäologie.

**Ch. Daremberg et Edm. Saglio**, Dictionnaire des antiquités Grecques et Romaines. Fascic. 1—3. Paris 1873 u. 74. Hachette et Cie. gr. 4°.

Die bisher erschienenen Lieferungen dieses umfangreich angelegten Wörterbuchs lassen keinen Zweifel darüber übrig, dass wir es hier mit einem gründlichen, streng wissenschaftlich gehaltenen und dauernden Werth beanspruchenden Unternehmen zu thun haben: wir finden hier mit zahlreichen, guten Holzschnitten versehen Erklärungen für die verschiedensten Termini aus Cultur- und Religionsgeschichte, Künsten, Wissenschaften, Krieg, Handwerk, Alltagleben u. s. w., grösstentheils mit einer Ausführlichkeit behandelt, dass manche Artikel den Umfang einer kleinen Broschüre in Anspruch nehmen (so umfasst z. B. der Artikel »Alphabetum« 30 doppelspaltige Seiten in Gr.-4). Der Hauptwerth des Buches liegt in den Artikeln, welche Handwerk, Krieg und Seewesen, Mass und Gewicht u. ä. behandeln. Hier, wo Pauly uns in vielen Fällen im Stich lässt, abgesehen davon, dass die Abbildungen bei ihm fehlen, wo Guhl und Koner oft nur kurze Andeutungen geben, existirten als ähnliche Unternehmungen bisher nur die mit grosser Vorsicht zu benutzenden, wenn auch an sich recht verdienstlichen Wörterbücher von Smith und Rich; und diese in ihrer gedrängten Kürze bieten nicht nur in der Regel gar keine oder doch nur sehr spärliche Literaturangaben, sondern lassen auch nähere Details über die Provenienz und die Zuverlässigkeit der beigegebenen Abbildungen vermissen. Beides ist in diesem, freilich auch viel breiter angelegten Wörterbuche vermieden. Die Anmerkungen geben uns nicht nur die ausreichendsten Nachweise über die einschlägige Literatur, sondern auch zahlreiche Citate aus den alten Autoren selbst; bei den Abbildungen, welche in geschickter Weise ausgewählt sind (bis auf die häufigen Wiederholungen derselben Figur), fehlt nirgends der Nachweis, woher sie entnommen, so dass sich Jeder von der Authenticität selbst überzeugen kann. Geringeren Werth dürfen die Artikel über Mythologie, über Staats- und Rechtsalterthümer beanspruchen. Während für die oben angeführten Gebiete auch der Gelehrte von Fach diesen Dictionnaire mit Nutzen zu Rathe ziehen kann, wird er in diesen Fällen es immer vorziehen, zu einem Handbuch der Mythologie, Kunstmythologie oder der Staatsalterthümer zu greifen, wo er nicht nur zuverlässige, sondern auch eine eingehendere und sachgemässere Behandlung des Gegenstandes zu finden hoffen darf. — Dessenungeachtet stehe ich nicht an, das Buch auf's Wärmste zu empfehlen. Die reichhaltigen Literatur-Nachweise, welche bis zur neuesten Zeit gehen und mit Gewissenhaftigkeit, ebenso die Specialschriften wie die in Zeit-

schriften niedergelegten Untersuchungen berücksichtigen, verleihen demselben besonderen Werth, und es kann uns Deutsche nicht minder mit Genugthuung als mit Vertrauen zu der Zuverlässigkeit des Werkes erfüllen, wenn wir sehen, welch bei weitem überwiegender Antheil an den in den Noten citirten Forschungen der deutschen Gelehrsamkeit zufällt. — Die Ausstattung ist gut, der Preis (5 Frcs. pro Lieferung von etwa 20 Bogen mit vielen Abbildungen) ein billiger. Wünschenswerth wäre ein schnelleres Erscheinen; obgleich jährlich 3—4 Hefte erscheinen sollen (das Ganze soll ungefähr 20 Hefte umfassen), sind bis jetzt (Juni 1875) seit 1873 erst drei Hefte erschienen.

Breslau. *Hugo Blümner.*

**J. Overbeck.** Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken für Kunst- und Alterthumsfreunde dargestellt. 3. Auflage. Mit 27 grössern Ansichten und 315 Holzschnitten im Texte, sowie einem grossen Plane. Leipzig, 1875, 8.

Ein Werk, welches wie das vorliegende so die Gunst des Publikums, an das es sich wendet, gewonnen hat, dass trotz der starken Auflagen nach verhältnissmässig kurzer Zeit eine dritte Bearbeitung nöthig geworden ist, braucht nicht erst wie andere neu erschienene Bücher seiner Anlage und seinem Plane nach gewürdigt zu werden; die Aufgabe des Recensenten kann nur darin bestehen, das hervorzuheben, worin die neue Bearbeitung von ihren Vorgängern sich unterscheidet, zu untersuchen, ob die einschlägigen Arbeiten, die von Andern in der Zwischenzeit erschienen sind, verwerthet, frühere Irrthümer berichtigt sind. Und da lässt sich nun sagen, dass die neue Auflage des Overbeck'schen Werkes wesentlich zu ihren Gunsten sich von den frühern unterscheidet und allen den Anforderungen entspricht, die man nach dem Plane des Buches an dasselbe zu stellen berechtigt ist. Ein erneuter Aufenthalt an Ort und Stelle hat dem Verfasser gestattet, das Ganze einer genauen Revision zu unterziehen, frühere Irrthümer zu beseitigen und Neues zahlreich aufzunehmen. Auch die inzwischen erschienenen Abhandlungen anderer Gelehrten sind in gebührender Weise berücksichtigt worden, und so hat das Buch in Folge der bahnbrechenden Arbeiten die für einige Theile der pompejanischen Alterthümer seit Kurzem erschienen sind, theilweise tiefgreifende Aenderungen erfahren.

Von neu hinzugekommenen hebe ich die Abbildung des vor Kurzem gefundenen, ausgezeichnet erhaltenen Abdrucks eines alten Pompejaners hervor, ferner eine Ansicht der Ausgrabungen von 1873, ein Bild, welches nach einer an Ort und Stelle selbst angefertigten Photographie hergestellt, ohne Weiteres einen Einblick in die Art und Weise gibt, wie heutzutage die Pompeji bedeckende Schicht weggeräumt wird. Sehr wichtig und interessant ist ferner ein neu hinzugekommener Plan der Stadt, der durch verschiedene Färbung die aufeinanderfolgenden Bauperioden derselben erkennen lässt, und zugleich die Höhenangaben enthält; neu sind ferner die Abbildungen eines wohlerhaltenen Daches und mehrerer Sacraria in den neu ausgegrabenen Häusern; auch die Häuserpläne sind aus den neuen Ausgrabungen vermehrt, und so findet man überall, dass der Verfasser bemüht gewesen ist, seine Leser bis auf die

neueste Zeit hindurchzuführen. Schade ist es, dass von einigen kürzlich gefundenen Denkmälern, deren Auffindung überall das grösste Interesse erregt hat, blos Beschreibungen gegeben, dass sie nicht lieber gleich in Abbildungen vorgeführt werden, so z. B. das Marmorgemälde mit der Scene aus dem Niobemythus, die bemalte Venusstatue und vor Allem das so wichtige Gemälde mit dem Amphitheater. Ich glaube, dass es dem Verfasser von Vielen, die nicht selbst Gelegenheit gehabt haben, das Bild zu sehen, gedankt worden wäre, wenn er auch nur eine flüchtige Zeichnung, so z. B., wie sie Fiorelli in seinem eben erschienenen Pompeji gibt, mit eingefügt hätte.

Doch nicht blos Neues ist hinzugefügt, auch die alten Zeichnungen sind revidirt und vielfach durch neue ersetzt worden, so dass wohl kaum noch irgend eine so sich findet, wie sie in der ersten Auflage gesehen wurde. So ist, wie ich zu meiner Freude sehe, endlich einmal ein richtiger Plan vom Amphitheater gegeben, d. h. das kleine Zimmer an dem schmalen Gange (S. 155, 5—5), 6 auf dem Plane, das gewöhnlich als spoliarium bezeichnet wird, auf die richtige Seite gelegt und, wie es in Wirklichkeit ist, viereckig gezeichnet worden, während es selbst noch bei Fiorelli (Pompei S. 74) als cella circolare bezeichnet wird. Beim Venustempel ist dieses Mal die Abbildung der Treppe, die in der vorigen Auflage eine eingehendere Besprechung gefunden, fortgelassen worden. Das grosse Theater ist durch eine neue Tafel würdig repräsentirt, und so liesse sich noch Vieles anführen, was der neuen Ausgabe gegen die frühere einen besondern Werth verleiht. Ein Bild freilich, von dem ich gewünscht hätte, dass es, wenn einmal abgebildet, in einer neuern, bessern Gestalt vorgeführt wäre, ist unverändert geblieben. Ich meine das berühmte Mosaik der Alexanderschlacht, dessen Abbildung weder in der Zeichnung, noch in den Farben eine Ahnung von dem Original geben kann. Gerade hier mögen aber die technischen Schwierigkeiten zu gross gewesen sein; wenigstens gilt das Urtheil fast ohne Ausnahme für alle davon gemachten Publikationen, sie sind durchgängig ungenau und unvollständig.

Es versteht sich, dass wie in den Abbildungen der Verfasser seine Leser bis zu den neuesten Ausgrabungen zu führen gesucht hat, er auch im begleitenden Texte Alles berücksichtigt, was seit der letzten Auflage an neuen Funden oder an neuen Forschungen hinzugekommen ist. So sind jetzt die Angaben über die Gemälde der einzelnen Häuser genau nach Helbig revidirt, das Kapitel über Malerei ist auf Grund der Donner'schen und Helbig'schen Untersuchungen ganz umgearbeitet; auch die Feststellungen Mau's über die verschiedenen in Pompeji auf einander folgenden Perioden der Ornamentik auf das Eingehendste berücksichtigt worden.

Von Einzelheiten möge mir gestattet sein, noch Folgendes hervorzuheben. In Betreff der Anlage der Stadt schliesst sich der Verfasser nicht an Nissen, der Pompeji in vier Quartiere theilt, begrenzt durch die sich schneidenden Linien des Cardo und Decumanus, sondern an Fiorelli an, nach dem die Stadt in neun Theile zu zerlegen ist; auch findet er die Hypothese des Letztern, dass der Raum innerhalb der jetzigen Mauer nur ganz allmählich vollständig bebaut worden sei, dass ursprünglich der Raum durch Einzelgehöfte jedes mit

zwei jugera Feld gebildet sei, nicht unwahrscheinlich. Vielleicht bringen spätere Funde auch über diese noch ungelöste Frage Licht.

Nicht gefunden habe ich eine Hinweisung auf den Zweck des quadratischen Aufbaues zwischen dem grossen Theater und dem Forum triangulare; es war doch wohl ein Wasserreservoir, also ein anderes als die auf den Pfeilern in der Strada Stabiana zu vermuthenden. Mit Bezug auf diese hätte übrigens auf Palermo hingewiesen werden können, wo sie noch in grosser Anzahl in Gebrauch sich finden; die Pfeiler, von derselben Gestalt wie die pompejanischen, und annähernd gleicher Höhe, sind oft mit Grün ganz bedeckt, in Folge des Wassers, welches aus den undichten Röhren sich verliert. Man sagte mir, als ich nach ihrem Zweck fragte, dass sie zur Wasserleitung dienten und dass aus ihnen die Besitzer (sie gehören verschiedenen Eigenthümern) das Wasser an die umliegenden Häuser abgäben. Zu bemerken ist weiter, dass die Bilder im Hofe der grossen Thermen (zu S. 198) nicht wirkliche Gemälde sind, sondern mit Zuhülfenahme von Stuck ausgeführt sind. Fraglich ist mir, ob der Verfasser mit Recht alle die Aufstellungen Mau's über die Perioden der Malerei in Pompeji aufgenommen hat; anzunehmen, dass die Nachahmung des Marmors an den Wänden in Pompeji eingeführt sei, bevor man in Italien wirklichen Marmor als Wandschmuck verwendete, scheint mir allzu kühn.

Druck und Papier sind gut; von Versehen, die bei der Correctur stehen geblieben sind, ist mir neben andern Kleinigkeiten aufgefallen, dass die Oeffnungen im Boden des Jupitertempels, durch welche den favissae Licht zugeführt wird, angegeben werden als 0,86 lang und 0,8 M. breit; offenbar sollte als Breite 0,08 angegeben werden.

Berlin. *R. Engelmann.*

**O. Seemann.** Kleine Mythologie der Griechen und Römer. Unter steter Hinweisung auf die künstlerische Darstellung der Gottheiten und die vorzüglichsten vorhandenen Kunstdenkmäler. Mit 63 Holzschnitten. Leipzig, 1874, 8.

Der Umstand, dass der allgemeinen Verbreitung seines 1869 veröffentlichten Buches »Götter und Heroen« wahrscheinlich der wegen des grössern Umfangs und der zahlreichen Kunstbeilagen höher normirte Preis im Wege gestanden, hat den Verf. bewogen, in vorliegendem Buche einen Auszug des grössern Werkes zu geben, dessen niedrigerer Preis eine Einführung in die Schulen ermöglichen soll. Zugleich hat er sich bestrebt, durch Beseitigung der Abbildungen, welche ängstliche Gemüther abhalten könnten, das Buch der Jugend in die Hand zu geben, seine Mythologie so zu gestalten, dass sie selbst in Töchterschulen gebraucht werden kann. Ob ihm dies letztere gelungen ist, mag ich nicht beurtheilen; sonst aber lässt sich sagen, dass die Fülle der Abbildungen, die hier zu einem verhältnissmässig geringen Preise geboten wird, das Werk vortheilhaft von andern für die Schulen bestimmten Mythologien unterscheidet, so dass man wohl auf eine weitere Verbreitung desselben rechnen darf, selbst wenn, wie ich fürchte, der Wunsch des Verfassers: »die Behandlung der Mythologie auf den Schulen vertieft zu sehen,« noch für lange

Zeit nur ein frommer Wunsch bleiben sollte. Der Auszug ist nicht nur mit allen den Vorzügen ausgerüstet, die dem grössern Werk nachgerühmt werden konnten, sondern weist nach vielen Seiten noch bedeutende Verbesserungen auf. So hat es namentlich an Brauchbarkeit durch Hineinziehung der römischen Mythologie gewonnen, wenn mir auch die Anordnung, Janus und Quirinus den olympischen Göttern zuzufügen, nicht ganz richtig scheinen will; ferner ist an vielen Punkten, wo in den »Göttern und Heroen« ein Eingehen auf die neuesten Ergebnisse archäologischer Forschung vermisst wurde, in der Mythologie durch Text und Bild das Nöthige gegeben worden, so in Bezug auf den Zeus des Phidias, die Hera des Polyklet; vermisst wird freilich noch die Erwähnung der athenischen Statuette bei Besprechung der Parthenos des Phidias, ebenso könnte man bei dem Apoll von Belvedere eine Hinweisung auf den Basler Kopf erwarten.

Die Abbildungen sind im Ganzen gut ausgeführt; einige wenige jedoch dürften vielleicht besser durch neue Zeichnungen ersetzt werden, so namentlich der Bogenspanner, wo besonders der Kopf ein ganz schiefes Bild gibt. Auch scheint mir das Hineinziehen neuerer Kunstwerke, besonders für solche Mythen, wo ganz gute Darstellungen aus dem Alterthum erhalten sind, nicht ganz zu billigen; so wenn S. 69 Ganymed, S. 220 Priamus vor Achill u. a. m. nicht nach Antiken, sondern nach Thorwaldsen gegeben wird. Es mag das zum grossen Theil daran liegen, dass, um eine billigere Herstellung zu ermöglichen, die in der Seemann'schen Officin vorhandenen Holzschnitte verwendet werden mussten.

Dass es nicht ganz an Versehen fehlt, kann nicht auffallen; hoffentlich wird eine neue Auflage diese völlig beseitigen. Nicht verstehen kann ich allerdings, wie der Verfasser einige Fehler, die ihm in seiner grössern Ausgabe nachgewiesen waren, ruhig in den Auszug mit hat herüber nehmen können. So gibt er wieder S. 97 den Dionysuskopf des Capitols (gewöhnlich als Ariadne bezeichnet) als aus Leyden stammend, und so wird S. 154 die Mutter der Jo wieder Melia genannt. Der Herr Verfasser mag auf Grund der frühern Recensionen wohl seine Notizen nachgesehen haben, aber auf die Quellen selbst ist er nicht wieder zurückgegangen, sonst würde er gefunden haben, dass er stark im Unrecht ist. Der Leydener Kopf ist bei Müller-Wieseler II Nr. 345, der capitolinische II Nr. 375 abgebildet; jedenfalls ist hier die Aehnlichkeit der 4 und 7 in der Schreibweise des Verfassers der Grund zum Irrthum. Anders steht es mit der Melia. Bei Jacobi, Wörterbuch der Mythologie, heisst es s. v. Inachos: »I. zeugt mit einer melischen Nymphe, einer T. des Okeanos, oder mit Argeia, seiner Schwester, den Phoroneus und Aegialeus. Apollod. 2, 1, 1. Tzetz. Lyk. 177. Hyg. f. 143; die Io Apollod. 2, 1, 3. Hyg. f. 145.« Damit wird zwar bestimmt Inachos als Vater, aber noch keineswegs Melia als Mutter der Io angegeben, wie aus den angezogenen Stellen klar hervorgeht. Die Argeia wird unter den angeblichen Müttern der Io mit genannt. Hätte der Verfasser sich die Mühe genommen, die Citate aus Apollodor und Hygin anzusehen, würde er die Melia wohl gestrichen haben.

Von andern dem kleinen Werke eigenthümlichen Fehlern hebe ich Fol-

gendes hervor: S. 23 heisst es: die sonstigen Attribute (der Athena) sind Aegis, Speer und Helm, wovon erstere wohl als Schild dient. Aber S. 19 wird die Aegis definirt als »ein mit Drachenschuppen und Schlangen umsäumter Panzer, in dessen Mitte sich das Gorgoneion befindet.« Also Schild und Panzer zu gleicher Zeit. S. 28 heisst es vom Apoll von Belvedere: »er steht mit dem rechten Fusse gegen einen Baumstamm gelehnt«; so durfte man doch kaum die nur bei dem Marmorwerk nöthige Stütze hineinziehen, und der Schlange an der Stütze wäre auch wohl besser keine besondere Bedeutung zugeschrieben worden. Die Statue des Berliner Museums Nr. 213 (Berl. Ant. S. 81 Nr. 120) durfte nicht unter den Erosstatuen S. 59 aufgezählt werden, denn nichts berechtigt zu dieser Benennung. Ebenso wenig durfte wohl S. 98 von Danneckers Ariadne gesagt werden, dass sie als Braut des Theseus dargestellt sei. Auf einem Versehen beruht wohl auch S. 181 die Erwähnung eines Erzbildes des capitol. Museums, Herakles mit der Hydra, denn die bekannte Gruppe ist aus Marmor.

Druckfehler sind nur wenige stehen geblieben und leicht zu corrigiren. Aber sollte die Form Erinyen nicht vor den Erinnyen den Vorzug verdienen?

*R. Engelmann.*

Voyage d'exploration à la Mer Morte, à Petra et sur la rive gauche du Jourdain par M. **le Duc de Luynes.** Oeuvre posthume publiée par ses petites-fils sous la direction de M. le Comte de Vogüé. Paris, Arthur Bertrand, Éditeur. Fol.

Das Werk, an dessen Besprechung wir gehen, ist ein wahrhaft monumentales, sowohl hinsichtlich des Kostenaufwandes bei den beschriebenen Reisen, als hinsichtlich der gewonnenen Resultate und deren Bearbeitung, als endlich hinsichtlich der grossartigen Ausstattung des Druckwerkes und der beigegebenen Abbildungen und des Atlas.

Das Gebiet, das es behandelt, war zum überwiegenden Theile bis in unser Jahrhundert für den Westen eine terra incognita: aber Dank den Bemühungen Seetzens, Burckhardts, Irby et Mangles', de Saulcy's, u. A., denen sich der Herzog De Luynes würdig anreiht, hat sich dasselbe nunmehr unserer Erkenntniss wenigstens eröffnet. Für die Bereisung des todten Meeres erscheint diese Unternehmung als eine Weiterführung der bekannten Expedition des Lynch 1847. —

Den wissenschaftlichen Standpunkt des Reisenden drückt seine beiläufig geäusserte Befriedigung aus, dass jenes östliche Gebiet weit genug vom Strome der Pilgerfahrten entfernt sei, so dass der Forscher unbeirrt durch die überall sich zudrängende, leicht beleidigte angebliche Tradition die Zeugen des Alterthums befragen und studiren könne. — Das von ihm zuerst aufgestellte Programm scheint sich erst im h. Lande erweitert zu haben, so dass er die Mittel zu Unternehmungen hergab, welche zum grössten Theil den 2. Band les grossen Reisewerkes füllen.

Gehen wir zunächst an der ersten Band, der die Aufzeichnungen aus der Feder des Herzogs selber enthält.

Um das todte Meer zu befahren, hatte der Herzog aus seinem Vaterlande

ein zerlegbares Boot, Segor, 9 M. 50 Cent. lang und 2 M. 80 Cent. breit, sammt der Bemannung mitgenommen: wissenschaftliche Männer, auch ein Photograph, befanden sich im Gefolge. Die Reise dauerte nur vom 9. Febr. 1864 bis zum 23. Juni dess. J., an welchem Tage er die französ. Heimat wieder sah. — Die Landreise begann der Herzog in Beirût und benutzte die doch sonst ziemlich gut bekannte Tour über Saïda, Nazareth, durch Samaria nach Jerusalem zu eingehenderen Forschungen, deren Ausbeute für altjüdische Kunst sehr bedeutend ist. Die Spuren uralter Erdaufschüttungen zu Tell Beruweh bei Akka entgingen nicht seinem beobachtenden Blicke.

Die Expedition am todten Meere selber begann am 14. März dess. J. zu Aïn Feschkah: ernste, angestrengte hydrographische, geologische, archäologische Studien begannen. In vielen Zickzacklinien wurde der See befahren, an den wichtigsten Punkten gelandet, ja der Ausflug nach Kerak und dessen Umgebung kann als eine ganz bedeutende Unterbrechung der Wasserfahrt bezeichnet werden. Der Photograph hatte vollauf zu thun und die vielen uns vorliegenden tüchtigen Uebertragungen seiner Aufnahmen auf Stahlplatten geben Zeugniss von seinem Fleisse während der ganzen Reise.

Das Aufsuchen der Lage der Pentapolis zieht wie ein rother Faden durch diesen ganzen ersten Band.

Auf dem Gebiete der Alterthumskunde und Kunstgeschichte zeigt sich der Herzog als gewiegten Kenner, weist deutlich auf die Lücken unserer Kenntnisse und auf die Wege, welche, wenigstens für das heilige Land, die Forschung einzuschlagen hat (p. 118 sq.).

Am 4. April wurde noch nahe dem Einflusse des Jordan die warme Quelle Ain-es-Suweimeh mit ihren Bewohnern untersucht und endlich am 7. April die Barke für immer verlassen und die Reise über Jericho an das linke Ufer des Jordan angetreten. Gleich nahe der Furt Turmanijeh bemerkt der Herzog mehrere Tumuli; in denjenigen, die er untersuchte, fand er nur Töpferscherben, wie es schien, römischen Ursprungs (p. 133). Auf einem Hügel, Ala Saphat, sah er Dolmen: 3 oder 4 Steine zusammengestellt, eine Platte darüber, mit einer Oeffnung, die als Eingang diente. Den Archäologen wird besonders die von Araq el Emir handelnde Partie interessiren (p. 138). Die schon bei Vogüé, Le Temple pl. XXXIV abgebildeten Löwen scheinen so schön gearbeitet zu sein, wie die besten assyrischen. Die übrige Decoration weist griechisch-römische Formen auf. — In Eleale findet er unter den regellosen Trümmern gekuppelte Säulen. Ueberhaupt hat der Herzog in diesen Gegenden nichts von jener Architektur gesehen, die man die archaische nennen kann, aber er tröstet sich damit, dass das Land ganz verschieden ist von Aegypten, Griechenland und Italien und dass es von den Römern selber noch umgebaut wurde. So führt von Eleale nach den Ruinen von Hesban (daselbst ein moslem. Castell, erbaut aus schön behauenen Steinen mit römischen Verzierungen, ja manche auch mit dem Johanniterkreuz) eine römische Strasse und eine Wasserleitung. — Wir machen den Leser auf die interessante Schilderung des Berges Nebo aufmerksam, mit seinen alten Ruinen und der schönen Aussicht auf dem höheren nördlichen Gipfel, die zu geniessen dem Moses gegönnt war, so dass

er mit einem Blicke das Land nach der ganzen Ausdehnung von Süd nach Nord (bis Banjâs) überschauen konnte.

Wenn Referent die einzeln stehenden Steine im Wadi Habi (p. 157), die grosse Menge von Dolmen in dieser Gegend, die Ruinen von M'kaur, Schihan (p. 169), Figou (den Redjum el a abed p. 171 mit der Skulptur, welche der ägyptischen und assyrischen ähnelt), die seltsamen Nomadeninschriften (z. B. p. 177) namentlich erwähnt, so geschieht es, um die Forscher auf die Reichhaltigkeit der Berichte des Herzogs aufmerksam zu machen. —

Ueber die Reise von Jerusalem über Hebron durch die Arabah und zurück nach Petra und Hebron können wir kurz berichten; sie wird, namentlich wegen der Untersuchung des Berges Hor, wegen der Beschreibung der (altjüdischen) Architektur von Semu'ah und von Benijeh dem Forscher manches Interessante bieten. Von Petra selbst hat der Photograph eine genügende Reihe von Abbildungen geliefert.

Auf dem Rückwege besuchte der Herzog die Glasfabriken von Hebron, von welchem das Oesterr. Museum einige Fabrikate besitzt. Man sagte ihm, dass die braune Glasmasse durch einen Stein geläutert werde, welcher vom Berge Tabor kommt; der Sand ist einheimisch, das Natron stammt aus Aegypten. Die Technik und die Instrumente sind sehr primitiv.

Bald darauf, 7. Juni, verliess der Herzog den Boden des h. Landes und nahm zu Jaffa Abschied von seinen treuen Begleitern Vignes und Lartet, die im Lande zurückblieben und noch Einiges nachholten, worüber der 2. Band Bericht erstattet.

Ausser dem Reiseberichte stammen aus der Hand des Herzogs noch einige Abhandlungen, welche den Anhang bilden: freilich waren im Texte deren viel mehr versprochen worden, die sich aber bei der Drucklegung nicht vorfanden. — Was uns jedoch geboten ist, lässt uns mit dem Herausgeber, dem hochverdienten Grafen de Vogüé, den herben Verlust tief bedauern, den die Wissenschaft durch den Tod des edlen Mannes erlitten hat.

Dem Werke liegt bis jetzt eine grosse Anzahl von Uebertragungen photographischer Aufnahmen auf Stahl und Stein bei: einige sind wirklich als ganz gelungen zu bezeichnen, andere sind schwächer, wohl wegen ungünstiger Beleuchtung, die der Photograph nicht regeln konnte. — Eine andere Reihe von Blättern des Atlas beschäftigt sich eingehend mit der geolog. Darstellung des Landes

Der 2. Band enthält zunächst einige Arbeiten des M. Vignes und eine Reise desselben Herrn von Jerusalem nach Dscherasch (mit den vielen römischen Ruinen), Um Kis (viele basaltene Sarkophage, zwei römische Theater, Säulenstrasse mit tief eingelassenen Geleisen) und an der Ostseite des Sees Tiberias nordwärts. Leider war die Reise schnell vollendet und fehlen hier die tieferen archäologischen Betrachtungen, die den ersten Theil so vortheilhaft auszeichnen; auch fehlen die detaillirte Beschreibung der Landschaft und viele Namen. — So kommen die beiden Reisenden schnell nach Baniâs, Rascheija und Damaskus. — Ein Bericht und ein Itinerar einer Reise von Tripolis nach Palmyra, mit Abstechern nach Hama und Homs theilen die Eigenschaften mit

der eben erwähnten Ostjordanreise. Aber doch konnte Vignes die Aufnahme von 10 palmyrenischen Inschriften und 35 Ansichten von Palmyra nebst Generalübersicht unter den Ergebnissen dieser Reise verzeichnen.

Reicher für das Studium der Kunstgeschichte und Archäologie ist der Ausflug, welchen die Herren Mauss und Sauvaire von Jerusalem nach Kerak und Schôbek am 7. April des nächsten Jahres machten. Ueberall kennzeichnet sich der Architect (Mauss) und der Kenner der arabischen Sprache und Geschichte (Sauvaire). Sie gehen über Hebron zum todten Meere, überwinden beim Umschreiten des Südendes des todten Meeres bedeutende Schwierigkeiten, erzeugt durch stark angeschwollene Bäche, bleiben 14 Tage in Kerak und nehmen diese prächtige Kreuzfahrerfestung gründlich auf. Von der übrigen Reise hebt Ref. nur den Punkt Zat Rass (Seetzen hatte Dadras gehört I, 416) mit seinen zwei Tempeln und die Römerstrasse hervor, welche über dieses ehemals wohl berühmte Heiligthum führte. Bei der Aufnahme von Schôbek wurden die Reisenden in unliebsamer, selbst blutiger Weise behindert und verliessen schnell diese Gegend. Schôbek selbst ist ein wahres Adlernest, auf steilem Fels aus dem Thal sich hebend. Im Innern erscheint es ärmlich genug; es enthält nichts als einige Reste aus nicht gar hohem Alterthume (etwa XIV. Jahrh.) —

Hatte bei der Reise des Vignes der Archäologe gefehlt, so beklagt es Mauss, dass er keinen Naturforscher mit hatte; der Herzog aber hatte nicht allein in seiner eigenen Person tiefe Kenntnisse in beiden Wissenskreisen vereinigt, sondern auch in glücklicher Zusammenstellung seine Begleitung gewählt. Das Bündniss dieser Erkenntnisskreise tritt überall in dem Werke hervor. Hoffentlich wird der 3. Band, welcher geschichtliche, geographische, archäologische Abhandlungen und Bemerkungen (neben Meteorologie und Hydrographie) enthalten soll, dem ersten Band sich glücklich an die Seite stellen; ein 4. wird sich mit Geologie, Mineralogie, Palaeontologie beschäftigen. — Der Atlas wird aus ungefähr 110 Blättern bestehen. — Die Ausstattung ist so prachtvoll, wie sie dem hohen Range des Reisenden — und der ganzen Weise eines für die Wissenschaften begeisterten (französischen) Adeligen angemessen erscheint; leider wird dadurch das Werk weniger zugänglich. Die Wissenschaft ist dem Herausgeber, dem Grafen Vogüé, zu Dank verpflichtet.

*W. A. N.*

Storia dell' Arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa, scritta dal **P. Raffaele Garrucci** d. C. d. G. e corredata della collezione di tutti i monumenti di pittura e di scultura incisi in rame su cinquecento tavole ed illustrati. Prato, Francesco Giachetti editore. 1872—1875. 29 Fascicoli (à 3.50 fr.) Fol.

Der Plan einer sämmtliche bis jetzt zur Kenntniss gekommenen Monumente der altchristlichen Periode (1.—8. Jahrh.) zusammenfassenden Darstellung und Publikation war s. Z. von Garrucci und seinem berühmten Ordensbruder Martin zugleich erfasst worden (1856). Man hatte sich sofort an die Ausführung begeben. Es handelte sich vor Allem um eine sorgfältige Aufnahme und treue Abbildung der Denkmale, die um so nothwendiger

erscheinen musste, je mehr die Forschungen der letzten Jahrzehnte die Ungenauigkeit und Unzuverlässigkeit der ältern Zeichnungen (z. B. auch der Bosioschen Tafeln) herausgestellt hatten. P. Martin, selbst Künstler, war wie kein Zweiter zu solchem Unternehmen befähigt. Sein Auge war durch die Autopsie fast aller in Europa zerstreuter Monumente in einem seltenen Maasse geschärft: schwerlich besass unter seinen Zeitgenossen Jemand in gleichem Maasse den archäologischen Blick und zugleich die künstlerische Fertigkeit. Was Garrucci anlangt, so hatte sich bis dahin seine Thätigkeit vorwaltend auf die römischen, d. h. vorchristlichen Alterthümer erstreckt, doch hatten seine Beiträge zu den von den PP. Martin und Cahier herausgegebenen Mélanges d'Archéologie und kleinere Abhandlungen seine Befähigung zu der grossen Aufgabe erwiesen. Die im Jahr 1858 zuerst, dann 1864 zum zweitenmale erschienenen Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri cristiani di Roma legten glänzendes Zeugniss von Garrucci's ausserordentlicher Belesenheit und glücklicher Combinationsgabe ab.

Beide Gelehrten reisten sehr bald nach Feststellung des Planes nach Italien ab, aber in Ravenna, beim Studium der Mosaiken, erlag P. Martin den Anstrengungen, denen er sich mit grösster Hingabe an die Sache unterzog. Garrucci blieb nun allein und hielt an dem Unternehmen fest, für das er, nach längerem vergeblichen Suchen, endlich in der geachteten Firma von F. Giachetti zu Prato, bekannt durch ihre Ausgaben Winckelmanns und d'Agincourts, einen Verleger fand.

Der im Jahr 1872 erschienene Prospectus kündigte an, dass die Storia della Arte cristiana in neuen Kupferstichen alle Werke der Malerei und Sculptur mittheilen werde, welche aus den ersten acht Jahrhunderten bekannt worden seien; die Anzahl der Tafeln ist vorläufig auf 150 festgestellt. Der Text soll in sieben Bänden 1) die Theorie und Geschichte der altchristlichen Kunst; 2) die Gemälde der Katakomben; 3) die nicht den Katakomben angehörigen Gemälde; 4) die Mosaiken; 5) die Sculpturen der Sarkophage; 6) die übrigen Werke der Plastik; 7) die Bildwerke der Juden und der altchristlichen Sekten behandeln.

In den bis jetzt erschienenen mir vorliegenden 29 Lieferungen wird nun geboten: 1) die Theorie und Geschichte der altchristlichen Kunst (= Bd. I S. 1—96), noch unvollendet; 2) die Gemälde der Katakomben (= Bd. II S. 1—133, dazu Taf. I—CV c, compl.); 3) von Bd. III S. 1—28 Taf. CVI bis CXXXV, Denkmäler der Malerei ausserhalb der Katakomben gefunden. Die Anordnung des Stoffes und die typographische Einrichtung lassen an Klarheit und Uebersichtlichkeit zu wünschen übrig.

Gehen wir auf den ersten Theil näher ein. Das I. Buch handelt von den Carattere dell'arte cristiane, welcher Gegenstand in folgenden Kapiteln besprochen wird: 1) Origine dell'arte cristiana, wo indessen nicht auf die vielberufene These Raoul-Rochettes' über das Entstehen der altchristlichen Kunst aus der heidnischen in historischer Weise eingegangen, vielmehr mit theologischen Argumenten klar gemacht wird, che l'arte cristiana ebbe origine nella Chiesa, fin dal bel principio e non a caso. 2) Ebraica tradizione sull'

arte del disegno. Hier wird die ganz neue Behauptung aufgestellt, dass die Juden, weit entfernt, der Kunst völlig abhold zu sein, gleichfalls nicht nur symbolische Thiere malten, sondern auch menschliche Figuren, und es wird als Beweis dafür auf die von Garrucci s. Z. näher beschriebenen allerdings höchst merkwürdigen Wandgemälde in der jüdischen Katakombe in Vigna Randanini an der Via Appia, dicht bei S. Callisto, hingewiesen. Ich habe dieses Coemeterium im vergangenen Jahre einer sehr eingehenden Prüfung unterworfen, aber so wenig wie mein verehrter Freund de Rossi die Ueberzeugung gewinnen können, dass wir es hier mit einer ausschliesslich und ursprünglich hebräischen Grabstätte zu thun haben; ich kann Garrucci's Beweisführung also nicht in ihrem ganzen Umfange zugeben. 3) Pagana tradizione sull'arte del disegno. Unter dieser Ueberschrift erörtert G. den Unterschied zwischen dem Gebrauche und dem Cultus der Bilder zwischen Heiden und Christen, und die Nichtberechtigung des Vorwurfs, als habe das kirchliche adorare (προσκύνειν) der Bilder eine »Anbetung« derselben in sich geschlossen. Kap. 4 richtet sich gegen die modernen Griechen, welche mit Unrecht dem Gebrauch von Statuen in der Kirche ein minder hohes Alter als dem der Bilder zugestehen wollen. Das 5. Kap. spricht von den Basiliken der alten Christen: in oberflächlichster Weise, ohne im Entferntesten von den gewichtigen hinsichtlich des Ursprungs und der Ausbildung des Basilikentypus in Deutschland, namentlich seit Zestermann, gepflogenen Verhandlungen Notiz zu nehmen. Nicht minder ungenügend und rein äusserlich ist die Behandlung der Tauf- und Rundkirchen (Kap. 6). Besser sind die allgemeinen Erörterungen über die Cömeterien (Kap. 7), mit denen sich der Verfasser seinem Hauptvorwurf wieder nähert. Kap. 8 untersucht Wesen und Eigenthümlichkeiten der altchristlichen Kunst, namentlich den symbolischen Zug derselben. In Kap. 9 erklärt G. die Malerei nach folgenden Gesichtspunkten abhandeln zu wollen: invenzione, disegno, attitudini (Ausdruck und Handlung), disposizione (Composition), colori, die Sculptur ähnlich, doch mit Weglassung des letzten Punktes, »poichè non ha leggi sue proprie«. Demgemäss geht das 10. Kap. sofort auf die Invention o sia l'artistico linguaggio ein und handelt della compenetrazione e della figura detta metafora, della allegoria, della personificazione, dell'ipotiposo, del discorso, wozu in Kap. 11 ein näheres Eingehen auf die biblischen Sujets kommt.

Das II. Buch ist überschrieben dell'uomo, und sein 1. Kap. nudità delle figure umane. Die Frage, in wie weit die ältere christliche Kunst in der Darstellung des Nackten gegangen, ist bekanntlich in den letzten Jahrzehnten ebenfalls mehrfach ventilirt und in verschiedener Weise beantwortet worden. Wie Garrucci über den Gegenstand persönlich denkt, erhellt aus dem Satze p. 52: »io vorrei veder abolito l'uso dei tanti fanciulli o angeli che voglian dirsi, soliti figurarsi pienamente nudi, e vorrei invece veder introdotto il bel costume che tutte le figure nel luogo sacro di panni siano ricoperte e decorosamente vestite.« Diesen wunderlichen Vorschlag hat s. Z. schon Kreuser zu wiederholten Malen gemacht und man kann sich nur wundern, wie Ge-

danken derart von Männern ausgesprochen werden, denen, wenn nicht die Natur, so doch die beständige Beschäftigung mit Kunstgeschichte einen Anflug ästhetischer Bildung gegeben haben sollte. Im Uebrigen muss G. einräumen, dass die altchristliche Kunst in diesem Punkte keineswegs so prüde gewesen, obwohl er nicht erkennen lässt, in welchem Umfange und wie lange Zeit völlige Nacktheit zur Darstellung gekommen, bez. geduldet wurde. — Kap. 2 und 3 besprechen die Technik der alten Wandgemälde (al fresco — al secco), dann das Mosaik und Email, Niello, die Arbeiten alla damaschina, di tarsia, di plastica, di scalpella und geben manche dankenswerthe Notiz. Kap. 4—10 (wobei Kap. 4 doppelt gezählt ist) sind der Kleidung, Haartracht u. s. f. der alten Christen, der Tonsur und Rasur der Geistlichen u. s. w. gewidmet. Weiter reicht dieser Theil des Textes nicht.

Der Text zu dem II., die Cömeterialgemälde enthaltenden Bande ist in der Form eines fortlaufenden Commentars zu den einzelnen Tafeln gehalten. Auf Taf. 1—105 C, welche diesen Band ausmachen, kommen also sämmtliche Darstellungen aus den römischen Katakomben, ferner von ausserrömischen Cömeterien die von Albano, Neapel, Syrakus, Mailand, Reims, Alexandrien, Cyrene, Aphrodisias in Libyen zur Publikation. Der folgende III. Band ist eben erst begonnen: von ihm sind ausgegeben Taf. 106 mit den sog. *εἰκόνες ἀχειροποιηταί*, Taf. 107 die sog. Lukas'schen Madonnenbilder, Taf. 108—111 die Papstbildnisse aus der alten Basilika S. Paolo fuori le mura, Taf. 113—135 alte Miniaturen. Der Text umfasst nur noch Taf. 106—111.

Schon aus den mitgetheilten Proben erhellt, wie wenig P. Garrucci gewillt oder befähigt ist, sich den Wahlspruch de Rossi's zu eigen zu machen: archaeologum, non theologum ago. Ueberall tritt die theologische Betrachtungsweise in den Vordergrund, der historische und ästhetische Standpunkt kommen, wenn überhaupt, nur sehr verkümmert zur Geltung. Da der II. Band zum guten Theil dieselben Denkmale reproducirt, welche zum erstenmale in de Rossi's Roma sotterranea zur Veröffentlichung gelangten, so ist es leicht, den Vergleich zwischen der Methode des Einen und des Andern dieser beiden hervorragenden Archäologen zu ziehen. An Belesenheit und Erudition mögen sich Beide gleichkommen, nicht selten gibt auch Garrucci Beweise grossen Scharfsinns und scharfer, glücklicher Combinationsgabe; sein Text wird immerhin als eine werthvolle Ergänzung der Rossi'schen Forschungen dastehen und namentlich da zu schätzen sein, wo er über letztere hinausgreift und die von de Rossi nicht behandelten sowie die ausserrömischen Monumente behandelt. Aber wie weit überragt Giovanni Battista de Rossi den gelehrten Jesuiten an wissenschaftlicher Methode, an Freiheit des Geistes, an Sicherheit und Grösse des Blickes! Man hat bekanntlich Garrucci's Fides vielfach angezweifelt. Ich bin weit entfernt, zuzugeben, dass Padre Garrucci sich jemals absichtlicher Fälschungen schuldig gemacht habe: aber von gewissen — ich möchte sagen — Hallucinationen kann man ihn nicht freisprechen. Es ist Thatsache, dass er auf Inschriften Dinge gelesen hat, die kein anderes sterbliches Auge auf den Steinen finden konnte. Was die christlichen Monumente anlangt, so habe ich ihn nirgend auf einer Untreue ertappt; die für die älteste Kunst so wichtigen

Wandgemälde der neapolitanischen Cömeterien habe ich an Ort und Stelle genau verglichen und muss im Ganzen die Reproduction loben; die von Bellermann begangenen Unrichtigkeiten sind hier berichtigt. Im Uebrigen halten die Tafeln natürlich mit den Chromolithographien de Rossi's den Vergleich nicht aus; sie sind im Ganzen von mittelmässiger artistischer Ausführung.

Mehr Gewicht muss ich auf den nur zu oft hervortretenden Mangel an Methode und Kritik legen. Man hat immer den Eindruck, als habe man es mit einem geschickten Advokaten zu thun, nicht mit einem vorurtheilsfreien Forscher; jedesmal, wo Garrucci's scholastische Theologie irgendwie in Betracht kommt, gehen seiner Kritik die Pferde durch. Ich verweise dafür z. B. auf das Kapitel über die Imagine acheropite (II., p. 5 ff.). Hier, wo die Kunstgeschichte mit dem päpstlich anerkannten Reliquienkult in Collision geräth, offenbart der Verfasser eine klägliche Unkritik. Oder was soll man dazu sagen, wenn der Abschnitt über die Sacra Sindone Torinese (das angebliche Leintuch, in welches der Leichnam Christi soll eingewickelt worden sein und welches die Umrisse desselben bewahrt hat) mit dem Satze schliesst: »Il divin Salvatore ha per sua misericordia concesso a noi di contemplare in questa Sindone quanto basta a destare in noi sensi di divozione e viva reminiscenza di quanto seppe fare e patire per amor nostro: l'umana curiosità vi ha ancora la sua parte, in quanto a suo agio può ora sapere quali forme generalmente e come proporzionate scegliesse il Verbo, incarnandosi in Maria« u. s. f.

Trotz dieser Mängel wird Garrucci's Werk als Gesammtrepertorium für die Kunst der ersten acht christlichen Jahrhunderte unentbehrlich sein und eine wesentliche Lücke ausfüllen. Wenn, wie es mir aus Italien schon im im verflossenen Jahre gemeldet wurde, der Verleger sich genöthigt sehen sollte, die Publikation zu unterbrechen oder gar einzustellen, so würde dies ohne Zweifel von allen Seiten nur in hohem Grade bedauert werden.

*F. X. Kraus.*

Bullettino di Archeologia Cristiana del Commendatore **Giovanni Battista de Rossi,** 2ª serie, anno VI°. Roma 1875, Nr. I.

Das erste Heft des neuesten Jahrgangs von de Rossi's Bulletino, der einzigen dem christlichen Alterthum speciell gewidmeten Zeitschrift, bringt einen Aufsatz, welcher nähere Betrachtung verdient.

Die Ausgrabungen in den Katakomben sind seit dem Jahre 1870 im Allgemeinen minder energisch fortgesetzt worden als in den letzten Jahren der päpstlichen Regierung. Der Zusammensturz der letztern entzog dem Unternehmen zum grossen Theil die nothwendigen Mittel. Vor 1870 wurden die Kosten der Ausgrabungen zum weitaus grössern Theil theils aus Staatsmitteln, theils aus der Privatkasse des Papstes gedeckt; wenn Zuschüsse aus der letztern seit 1870 auch nicht ganz weggefallen sind, so sind sie jedenfalls beträchtlich vermindert, während seit der Annexion der Staat zu diesem Zwecke gar nichts mehr hergibt. So stockten die Arbeiten längere Zeit, und nur kleinere Forschungen konnten ausgeführt werden, zu denen einige vornehme Fremde das Geld hergaben. Was die Fortsetzung der begonnenen Arbeiten wesentlich

störte, waren denn auch jene verdriesslichen Streitigkeiten und Prozesse, welche das Eigenthumsrecht der Katakomben betrafen. War der Ausgang derselben auch nicht ungünstig, so konnte doch der illiberale Besitzer des über dem Cömeterium des Prätextat gelegenen Terrains bis jetzt nicht bewogen werden, de Rossi und der Commission den Zugang zu der Katakombe zu gestatten — ein Verhalten, das nicht scharf genug zu brandmarken ist. In Folge dessen verzögerte sich die Herausgabe des längst vorbereiteten dritten Bandes der Roma sotterranea, welcher gerade das besagte Cömeterium behandeln sollte. Nächst diesem war das Augenmerk de Rossi's vor Allem auf die von ihm sozusagen erst entdeckte Katakombe der h. Domitilla gerichtet, und hier traf es sich allerdings glücklich, dass der mit zeitlichen Gütern reichlich gesegnete Msgr. de Mérode sich im Interesse der Alterthumswissenschaft zum käuflichen Erwerb der über und neben jenem Cömeterium gelegenen Vignen verstand. Auch die Mittel zur Ausgrabung gab der Prälat, der während seiner letzten Lebensmonate fast täglich hinausfuhr, um sich der köstlichen Funde zu erfreuen, welche nun hier auf seinem Grund und Boden zu Tage gefördert wurden. Mérode starb im Sommer 1874, doch nahm sein Erbe, Graf Werner de Mérode, nicht minder warmen Antheil an dem Unternehmen, so dass dieses nicht von Neuem in's Stocken gerathen ist.

Im Winter, bez. Frühling 1874 deckte nun de Rossi ganz in der Nähe des alten s. Z. von ihm gefundenen und beschriebenen, wohl noch in's 1. Jahrh. hinaufreichenden Eingangs zum Cömeterium Domitillae eine Basilika auf, deren Abbildung und Beschreibung das I. und II. Heft des vorjährigen Bullettino gaben. Ein höchst merkwürdiger Fund, dessen allmähliches Hervortreten aus dem Schosse der Erde uns — ich brachte jene Zeit gerade in Rom zu — mit steigender Befriedigung erfüllte: lag ja die Tragweite desselben für den ganzen Umfang der Katakombenforschung sofort vor. Man hatte die Basilika S. Petronillae gefunden, von der noch die Mirabilia des Francesco Albertino in den Tagen Giulio's II. (1510) Kenntniss geben, die das Papstbuch in der Vita Gregorii III. (715—41) wenigstens indirect erwähnt, in welcher Gregor d. Gr. seine 28. Homilie hielt. Es hätte auch an die von P. Damasus († 384) für das Begräbniss seiner Familie erbaute Basilika gedacht werden können; aber eine in den Fundamenten gefundene Inschrift vom Jahr 390 schloss den Gedanken an jenen Bau aus.

Ich gehe nicht näher auf diese Basilika ein: es ist über dieselbe auch in deutschen Organen im Laufe des Jahres 1874 mehrfach berichtet worden. Was vor Allem werthvoll erscheinen musste, war die glänzende Bestätigung, welche der neue Fund de Rossi's Aufstellungen und Vermuthungen über das Cömeterium Domitillae oder St. Nerei et Achillei gab. Unter den Inschriftenfragmenten, welche sich im Schutte des alten Baues vorfanden, waren zwei von hervorragender Bedeutung: eines ergab sich sofort als eines jener schönen, in ganz eigenthümlicher Kalligraphie im Auftrag des P. Damasus gearbeiteten Epitaphien: die Bruchstücke liessen sich leicht ergänzen und es stellte sich sofort heraus, dass man es mit den durch Gruter Inscr. 1171[b] längst aus dem Cod. Palatinus bekannt gemachten damasischen Elogium auf die Märtyrer

Nereus und Achilleus zu thun habe. Damit war der Beweis geliefert, dass man an der Grabstätte beider Märtyrer stand, die laut den alten Angaben in praedio Domitillae beigesetzt wurden.

Ein anderes Bruchstück lautete:

. . . . . . RVM
ORVM

Nur schüchtern, aber doch nicht ohne guten Grund, wagte Herr de Rossi sepulcRUM flaviORUM zu ergänzen — eine Vermuthung, welche sich nun ebenfalls glänzend gerechtfertigt hat.

Im neuesten Hefte des Bullettino, demselben, welches hiemit zur Anzeige gebracht wird, ist de Rossi in der Lage, mehrere Inschriftenfunde mitzutheilen, welche jene Vermuthung unbedingt bestätigen. Ausser einem Cippus mit den Worten LOCVS SACER SACRILEGE CAVE MALU(m), der aller Wahrscheinlichkeit nach schon im 1. Jahrh. am Eingange der Begräbnissstätte aufgestellt gewesen, traf er zunächst auf eine in den schönsten griechischen Charakteren gemeisselte Inschrift:

·ΦΛ·CΑΒΕΙΝΟC·ΚΑΙ·
ΤΙΤΙΑΝΗ · ΑΔΕΛΦΟΙ

Diesen Stein hatte Marangoni schon 1741 gesehen — er hatte bis hart an die Petronilla'sche Basilika gegraben — und fehlerhaft in seinem bekannten Buche delle cose gentilesche trasferite ad uso delle chiese p. 459 veröffentlicht. Auf derselben Seite gab er eine unverständliche Inschrift: M. AERIVS BAL || SVNIO REFECIT || PARENTIBVS SVIS MER || ENTIBVS, welche nun de Rossi mit geringer Beschädigung dicht neben der des Fl. Sabinus fand und die sich nun also liest:

vALERIVS BAL
buS IVNIOR FECIT
pARENTIBVS SUIS MER
enTIBVS

Endlich hat die Aufdeckung des erstgenannten Titels gezeigt, dass eine dritte an besagter Stelle von Marangoni gegebene Inschrift nicht, wie man bisher glaubte, auf demselben Steine mit der des Fl. Sabinus gestanden: diese dritte Inschrift lautet:

· ΦΛ· ΠΤΟΛΕΜΑΙΟC
ΠΡ ΚΑΙ
· ΟΥΛΠΙ· ΚΟΝΚΟΡΔΙΑ
· CΥΜΒ.

Was Corsini Notae Graecor. p. 57, vgl. Kirchhoff Corp. Inscr. Gr. n. 9653 gelesen: *Φλ. Πτολέμαιος πατὴρ καὶ Οὐλβία Κονκόρδια συμβιῶται*, während, da keine Nachkommen erwähnt sind, das *πρ* in *πραίτωρ* aufzulösen ist.

Flavius Sabinus ist der Name des Bruders K. Vespasianus'; dass wir es nicht mit einem obscuren Clienten zu thun haben, sondern mit einem Descendenten des kaiserlichen Bruders, zeigt die Verbindung beider Namen, des

gentilicium und des cognomen, und der Namen der Schwester, Titiana. Der Herausgeber verspricht im nächsten Hefte eingehendere Mittheilungen über die Titi Flavii Titiani des 2. Jahrh. zu geben, von denen zwei um die Mitte des 2. Jahrh. Präfecten in Aegypten waren, woher sich der Ptolemäus der dritten Inschrift erklärt. Eine kürzlich bei Alexandrien gefundene, im Bulletin de l'Institut Egyptien 1872—73, p. 120 abgedruckte Inschrift gedenkt eines Ptoleus (Abkürzung von Ptolemäus), Sohnes eines M. Gaius Julius Processus, Soldaten der 2. trajanischen Legion. Fl. Ptolemäus wird ähnlich der Sohn eines der beiden Fl. Titiani gewesen sein und zur Zeit, als der Vater in Aegypten weilte, dort das Licht der Welt erblickt haben.

Dasselbe Heft des Bulletino gibt aber von noch weitern Funden Bericht, von Funden, welche die Ueberschrift Insigni scoperte nel cimitero di Domitilla rechtfertigen. Zunächst ist Rede von einem Säulenschaft, der sich sofort als einer der ehemals als Stützen des ciborium, des Altars, dienenden, zu erkennen gab, und der ungefähr an seiner Mitte ein Relief trägt, das, im Styl der altchristlichen Sarkophage vom ausgehenden 4. bis angehenden 5. Jahrhundert die Hinrichtung eines Martyrs darstellt. Die dabei angebrachte Inschrift ACILLEVS (Achilleus) lässt keinen Zweifel an den hier dargestellten Gegenstand: es ist das Martyrium des Achilleus, dem jedenfalls dasjenige des Nereus auf einer der andern Säulen des Ciboriums entsprach. Dieses Werk altchristlicher Plastik ist um so interessanter, als Darstellungen von Marterscenen in den ersten Jahrhunderten der christlichen Kunst zu den grössten Seltenheiten zählen. Prudentius sah deren allerdings auf den Gräbern des hl. Hippolytus zu Rom und des hl. Cassianus zu Imola (Peristephan. Carm. IX, 11). Dann meldet uns das Papstbuch (vit. Sylvestri, §. 24), Constantin d. Gr. habe das Grab des hl. Laurentius mit silbernen Cancelli umgeben, auf welchen die Leidensgeschichte desselben ebenfalls in Silber abgebildet war. Hier haben wir ein neues Beispiel dieser Darstellungen, die, wie bemerkt, im Allgemeinen der altchristlichen Empfindung ferner lagen als spätern Zeiten. Der Fund lässt dann weiter keinen Zweifel darüber, dass wir hier das Grab der beiden Kämmerer Domitilla's zu suchen haben.

Eine fernere nicht minder werthvolle Entdeckung bildet das Grab der Veneranda, dessen Arcosolium ein Wandgemälde mit den Inschriften: VENERANDA DEPosita (oder DEfuncta?) VII· IDUS· IANVARIAS über dem Haupte der einen Person, PETRONELLA MARTyr über dem der zweiten enthält. Der Sinn des Bildes, der in vieler Hinsicht interessant ist, ist offenbar der, dass Veneranda durch die hl. Petronilla in's Paradies geleitet wird. Dass letztere als Martyr bezeichnet wird, widerspricht allen Angaben des Alterthums, welches Petronilla nicht als Martyrin kannte.

Vermuthlich hat der Maler hier seiner persönlichen Inspiration gefolgt, vielleicht war auch der Begriff des Martyr ihm nicht ganz geläufig und er setzte es einfach = sancta, ein Ausdruck, der als terminus technicus für die Kirchenheiligen erst in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts aufkommt. Die Tradition bezeichnete Petronilla bekanntlich als filia apostoli Petri. De Rossi hat in einem frühern Aufsatze nachgewiesen, dass das Cognomen Petronilla nicht

von Petrus, sondern von Petro (Petronis) herzuleiten ist. Dieses nämliche Cognomen figurirt aber in der Genealogie der Fl. Augusti und speciell der christlichen Flavier des ersten Jahrhunderts: so dass de Rossi die Vermuthung nicht unterdrücken kann, Petronilla habe in der That, wie die Legende behauptet, im ersten Jahrhundert gelebt und sei die Tochter eines Flaviers und einer Amelia oder umgekehrt. *F. X. Kraus.*

Giornale Ligustico di archeologia, storia e belle arti. Fondato e diretto da **L. T. Belgrano** ed **A. Neri.** Anno I. e II. 1—5. Genova, tipogr. del R. Istituto Sordo-Muti 1875. 8°.

Prof. Santo Varni widmet einen eingehenden Artikel der historischen und kunstgeschichtlichen Schilderung des alten Crucifixes im Dome von Sarzana, bekannt unter dem Namen il Cristo del Guglielmo, welches Rosini in seiner Storia della pittura ital. kurz erwähnt. Dieses Kunstwerk ist aus der Marienkirche der Stadt Luni nach seinem dermaligen Aufbewahrungsorte gekommen. Der Verfasser hält es für eine ursprüngliche Verzierung des Dachbalkens, ähnlich wie dermassen in dem Dome zu Carrara und in Sta. Giulia in Lucca vorkommen. Unser Christus ist auf eine dichte Leinwand à tempera gemalt, das Gewebe selbst aber auf ein Brett von Nussholz geklebt. Die Höhe beträgt 2.50 Metres, die Dicke circa 85 Cent. Der Styl der Malerei erinnert an die Crucifixe des Margheritone d'Arezzo, des Giunta von Pisa etc. Doch übertrifft es diese Werke durch das im Christus ausgedrückte Leben und durch die reicheren Darstellungen auf dem Hintergrunde der Kreuzfläche. Der Körper hat eine vorherrschend gelbliche Carnation, von welcher Farbe jene des bis unter die Kniee reichenden, an einem Strick befestigten Schamtuches kaum abweicht. Seine rosa-schattirten Falten sind jene der byzantinischen Malweise. Die Beine stützen sich auf das kleine Suppedaneum. Die Gestalt ist noch am Leben gedacht und hält die elliptisch geformten Augen offen, auch die Lippen sind nur halb geschlossen. Das Haupt umgibt ein Nimbus mit Ornamenten, welche im Goldgrund vertieft erscheinen und darüber ist zu lesen:

Anno milleno centeno ter
Qvoque deno octavo pin
Xit Gvilielmvs et hec metra finxit.

Neben der Hauptfigur sind ferner eine Anzahl anderer Gebilde an dem Kreuze zu sehen. Zunächst die heiligen Frauen und Johannes, rechts und links daneben, sie sind alle nimbirt und von Versinschriften umgeben, welche ihre Bedeutung erklären. Die Lichter der Gewänder sind mit Gold gehöht und zeugen, wie die gesammte Ausführung der kleinen Figuren von ausserordentlicher Sorgfalt des Pinsels. Die übrigen Theile des Kreuzes zerfallen in Felderabtheilungen und enthalten die nachstehenden Darstellungen: der Judaskuss, die Geisselung, Christus begegnet seiner Mutter, die Kreuzabnahme, die Grablegung, die Frauen besuchen das Grab, die Herabkunft des heiligen Geistes. Endlich finden wir noch die Halbfiguren der Propheten Jeremias und Isaias, umgeben von den Symbolen der Evangelisten, angebracht.

Der Verfasser hat dieses interessante Werk in seinem tüchtigen Aufsatze sehr sorgfältig mit einer grossen Anzahl verwandter Darstellungen, besonders

auch mit Proben der Miniaturmalerei jener Zeiten in Parallele gestellt. Uns scheint kunstgeschichtlich vor Allem die besondere Betonung der Passionsscenen an einem Denkmal so früher Zeit merkwürdig.

Von allgemeiner Bedeutung und Wichtigkeit sind die Berichte der Commissione consultiva per la conservazione dei monumenti storici e di belle arti. In der Sitzung derselben vom 9. Sept. 1873 kam die Frage wegen der Ausgrabungen von Liburna zur Verhandlung, der wir das Nachstehende entnehmen. Es wurde ein Comité, bestehend aus den Herren Varni, Belgrano und Dufour bestellt, welches im Verein mit dem Prof. Cav. G. Fr. Capurro und dem Canonicus C. Ferrari die Vorkehrungen für jene Unternehmung berathen sollten. Am 3. Oktober gedachten Jahres erfolgte bereits ein Bericht über die gegenwärtigen Verhältnisse der in Frage stehenden Alterthümer. Das antike Theater befindet sich in einem sehr vernachlässigten Zustande, Bäume und Gesträuche füllen das Innere, vieles Gestein, darunter auch die Lisenen des Portales sind zu Neubauten ausgebrochen worden. Vorhanden ist noch der von einem Bogen überwölbte Zugang in die unterirdischen Räume, an der Seite der Scena erheben sich zwei Gemächer, dereinst zum Aufenthalte der Histrionen bestimmt. Nahe dem Theater liegen die Reste eines Amphitheaters. Nach Genehmigung der von dem Comité zugleich gemachten Vorschläge, begannen die Arbeiten am 15. December, von welchem Tage ein Journal über die dabei stattgehabten Ereignisse geführt wurde. Unter den Trümmern des Theaters herrschte von Marmorarten der Carrarische, der Parische, der Persichetto, der geäderte Gelbe, der grüne Serpentin, der Cipollin vor. Man stiess auf das Gemäuer der Scena. Unter vielen Dachsteinen und Marmorstücken kam eine bronzene Schliesse zu Tage, bloss 6 Cent. gross, ferner ein Schreibegriffel. Eine Medaille zeigte am Avers die Büste der Salonina, sammt Namensumschrift, rückwärts die Worte: Venus Victrix und deren Bild mit Helm und Scepter. Zwei Wasserzüge zogen von dem Haupteingang und von der rechten Seite durch das Theater zur Bühne, von wo aus der eine zum Amphitheater ablenkte. Auch geriethen die Forschenden auf deutliche Spuren von Wandmalereien, welche an diesem Theater, wie an dem von Pompeji und Tusculum, einzelne Wandparthien zu schmücken bestimmt gewesen. Die unterdessen im Januar 1874 fortgesetzten Untersuchungen leiteten auf die Entdeckung der Schwelle des Hauptthores, ein Bruchstück eines Capitäles aus Sandstein, eine Bronzemünze des Marcaurel, endlich deckte man die im Ganzen 51 M. lange Proscenium-Mauer eine Strecke von 27 M. auf. Fragmente von Gesimsen, eine grosse Bronzemünze des Antoninus Pius, ein Tragstein, ein kleiner weiblicher Kopf, ein Elfenbeingriffel, eine zweite Medaille der Salonina waren die nachfolgenden Fundergebnisse.

Santo Varni berichtet über eine dem 15. Jahrh. angehörende Pala, von Nussbaumholz geschnitzt, welche als Altarschmuck sich in der Kirche der h. Margaretha in Testana befindet; sie misst in der Breite 2, in der Höhe 2.24 M. Dargestellt ist Christus in Trauer und Betrachtung auf dem Kreuze zwischen den Schächern sitzend, dabei die Vorkehrungen der Henker zur Kreuzigung, die Personen der Obrigkeit, zum Theil durch Mitren und Turbane

ausgezeichnet, endlich Maria mit Johannes. Ueber dieser Darstellung erblickt man jene der Kreuzigung, des Begräbnisses und der Auferstehung, wobei dieselben Figuren immer wiederkehren. Der Fond der Darstellungen und vieles Detail an den Figuren ist vergoldet. Ueber dem Werk erhebt sich ein reichgeschnitztes Baldachindach mit feinen Durchbrechungen, von gothischem Stylcharakter.

Derselbe fand 1871 in der Kirche Sta. Trinità zu Pozzuolo-Formigaro ein Tafelbild von Franceschino da Castelnuovo-Scrivia. Es besteht aus drei Theilen, in dem mittleren ist die Jungfrau mit dem Kinde, an den Seiten eine Heilige in weissem Kleide und mit offenem Buche, ferner ein Heiliger im Panzergewand mit Schwert und Palme (S. Sebastian?) dargestellt, in der oberen Lünette Christus, am Staffel mehrere Historien. Die Composition ist tüchtig, das Colorit schön. Von zwei Inschriften besagt die Eine, dass das Werk die Stiftung geistlicher Personen ist, mit dem Datum 20. August 1507. Die Andere lautet:

Francichinus de Boxili °
In Dertona (Tortona) pinxit. †

Die Gesellschaft zur Aufmunterung der Künste und Industrie hat in einer Ausstellung in der Exkirche della Pace in Genua interessante Proben von Wiederherstellungsversuchen der Vergoldungen in beschädigten Miniaturmalereien zur Ansicht gebracht.

Prof. Varni liefert eine ausführliche Schilderung des alten Kirchleins S. Innocenzo in Castelletto d'Olba, das gegenwärtig aufgelassen ist. Die Façade gleichwie das Uebrige ganz von Quadern erbaut, hat zwei Lisenen und ein mit Olivenblattwerk geziertes Rundbogenportal. Zwei Reliefs zeigen daselbst einen Kelch, neben dem zwei Hähne stehen und ein Netz, darin einige Ringe, endlich zwei Löwen gegen einander schreitend, Skulpturen, deren ähnliche in Genua und an anderen Orten vorkommen. Ueber diesen Bildwerken ist ein Fenster angebracht, an den Seitenwänden je vier, wovon zwei dem Schiffe, zwei dem Presbyterium entsprechen. Der Chorabschluss endigt nicht in eine Apsis, sondern quadratisch, unter dem Tympanon sieht man hier das Bild eines Kreuzes auf rohe Weise von Ziegeln hergestellt. Im Innern dieses Baues, dessen erwähnte Skulpturen auf das 7. oder 8. Saeculum hinweisen sollen, befinden sich bemerkenswerthe Fresken des 14. und 15. Jahrhunderts. Die Decke besteht aus Holzwerk, ein gewaltiger Balken trägt ein rohes, alterthümliches Crucifix. Auch sind noch zwei alte Weihwasserbecken im Schiffe vorhanden. Die Malereien auf der rechten Wand des Schiffes stellen neun Heilige vor, S. Antonio (?), Giorgio, Margareta, ein Bischof, Hieronymus, Innocenz, Laurentius, Bernardino (?), und ein weiterer Heiliger. Die Gründe sind theils golden, theils mit weissen Ornamenten auf Rosa hergestellt. Ausser diesen Einzelbildern enthält ferner die Wand noch ein grösseres Gemälde, welches St. Bernardino, Innocenz, Katharina und die Madonna mit Johannes vorstellt. Im Hintergrund sieht man das zinnengekrönte Jerusalem und an der Seite die Verkündigung. Im Raume des Presbyteriums setzt sich dieser Wandschmuck fort, es folgt eine Madonna mit dem Kinde und S. Pancrazio,

dann die ihr heiliges Haus segnende Madonna di Loreto, ein grosser Fries mit elf Figuren von Heiligen, die Halbbilder der Apostel, Christus, Maria, Johannes und Magdalena. Die linke Seite des Schiffes zeigt zunächst die Jungfrau in throno, eine Nonne, den h. Sebastian, die Madonna unter einem Baldachin mit Johannes dem Täufer, die graziöse Gestalt der h. Radegunde, eine andere Heilige, die Madonna, einen h. Bischof, einen h. Diacon, Johannes Baptista und eine Heilige. Die Gemälde zeigen die Spuren von mehr als einer Hand.

In der Sitzung der Sezione di belle arti vom 28. März berichtet der Präsident (Prof. F. Alizeri) über zwei Ligurische Maler des 16. Jahrhunderts: Bernardino Fazolo und Agostino Bombelli; in jener vom 6. Juni wurde ein Schreiben des Prof. Varni verlesen, in welchem er das Grabmal der Kaiserin Margaretha schildert, welches nach einer neu aufgefundenen Urkunde 1313 dem Giovanni Pisano zur Herstellung übergeben worden sein soll. Das Denkmal, in S. Francesco zu Castelletto ehedem aufgestellt, befindet sich nur mehr in Resten erhalten in der Villa Brignole zu Voltri; dieselben stellen drei weibliche Gestalten vor.

M. Remondini lieferte eine, mit einer Tafel versehene Abhandlung über ein Basrelief sammt Inschrift am Thurme des h. Johannes di Prè in Genua. Der Marmor enthält in der spitzbogigen Umrahmung, worauf die Inschrift zu lesen, den liegenden Kopf eines Mannes und stammt vom Jahre 1180. Dieses Bildwerk hielten bisher die Einen für den Kopf S. Johannis decollati, die Andern für die Büste eines Jerusalemiter-Ritters oder eines Erzpriesters der hiesigen Kirche und lasen die schwierig zu entziffernde Inschrift in der verschiedensten Weise. Nach der Lesung und Auffassung des Verf. des Berichtes geht hervor, dass das Skulpturwerk den Gründer des Gebäudes, den Restaurator der Johanneskirche und der benachbarten Commende, Guglielmo Acton, seiner Abstammung nach ein Engländer, vorstelle.

Interessant sind die allgemeinen Mittheilungen Alizeri's (vom 27. Juni) über den Verfall der Bildhauerkunst und ihren Aufschwung im 14. Jahrh. und über die Erzgiesserkunst in Genua. Das 13. Jahrh. zählte hier bereits vorzügliche Glockengiesser.

Die Mittheilung XXVI, im Fasc. I., der Sezione di Archeologia vom 4. Juli 1874, enthält einen Bericht des Mitgliedes Tammar Luxoro über einige Alterthümer in Laigueglia und im Thale von Andora, woraus wir die nachstehenden Daten entnehmen.

An der Façade eines Hauses in Laigueglia befindet sich ein Fresco, Sta. Maria mit dem Kinde, in viereckiger Nische, ausserhalb derselben an der Seite ein Heiliger mit einem Schwert in Händen (also wohl Paulus?) und ein anderer, den der Verf. für Antonius hält. Das stark verdorbene und restaurirte Gemälde hat die Aufschrift:

BERNARDO . . . A. 2.
FILIA SVA CATARINA 1529
II. JVLII A. 9.

An den Mauern bei der Kapelle der Madonna del Carmine ist ein römisches opus reticulatum von bemerkenswerther Sorgfalt der Arbeit. Zahlreiche Mauern

aus derselben Zeit führen zu der fontana nuova, von der ein Rundbogen noch vorhanden ist. Ein gewaltiger viereckiger Thurm bezeichnet das Local des Castelles, indessen gehört das Gebäude dem Mittelalter an. An demselben befinden sich Spuren von Malerei, darunter aber auch eine gut erhaltene, »sehr alte« Verkündigung.

Die Kirche des Castells zeigt aussen Formen des gothischen Baustyles und Reste von Bemalung, das Portal ist von Colonetten von Marmor gestützt. Das Innere ist in drei Schiffe getheilt, deren Länge durch fünf Spitzbogenstellungen bestimmt wird. Die Säulen an denselben sind theils rund, theils achteckig, mehrere von jenem grauen Stein, welcher Columbino genannt wird. Hinter dem Hauptaltar erhebt sich ein grosses holzgeschnitztes Kreuzbild mit der Inschrift: Questo Crocifisso è stato fabbricato l'anno 1301 e ristorato l'anno 1837.

An den Innenwänden der Absiden in der Kirche von Fassolo kamen Farbspuren zu Tage. Der Verf. versuchte im Vereine mit mehreren Freunden die Blosslegung der Malereien an diesem Orte und entdeckte solche mit der Inschrift: Magister Manfredinus Pistoriensis me pinxit MCCLXXXXII in mense Madii. Auch in der Kirche der Heil. Jacobus und Philippus, welche mit der letzterwähnten im Style grosse Verwandtschaft offenbart, wurden gemalte Köpfe, doch ohne Inschrift entdeckt. Andere Spuren sind am Gebäude des Hospitals und an den Trümmern des alten Castelles, welches den Namen Paxo oder Paraxo il Casalis führt. Die Madonna mit dem Bambino, welcher einen Vogel hält, und ein Heiliger mit einem Buche sind mit einer Inschrift versehen, welche sie als Werke desselben Pistojesen manifestirt: hier ist noch zu lesen ein A und der Name Manfredinus.

Aus den Mittheilungen, welche derselben Section am 25. Juli gemacht wurden (XXX.), heben wir hervor:

Der Ingenieur Giov. Grossi fand bei Abbadino nahe bei Carù während des Baues der Eisenbahn von Savona nach Turin römische Alterthümer, Gefässe, Lampen, Schüsseln, Salbgefässe &c.

Das Museum von Caffa bewahrt einen Stein, herrührend vom Thurme des Papstes Clemens VI. daselbst, welcher fünf Wappen und eine Inschrift in zehn Leoninen enthält. Aus derselben erhellt das Jahr 1348 als Bauzeit des Gebäudes.

Der Fascicolo II. e III. bringt eine Notiz von Santo Varni, der Untersuchung, wer der Urheber der Verkündigung in der Kirche Santa Maria di Castello zu Genua sei, gewidmet. Dieses Gemälde ist ein Tafelbild des 15. Jahrhunderts von ausserordentlicher Schönheit. Alizeri in seinem Guida artistica di Genova, I. pag. 364, schreibt es Nicolò da Voltri, Andere dem Vincenzo Foppa von Brescia oder dem Antonio Vivarini von Murano zu. Mit der Weise des Letzteren hat es auch entschiedene Aehnlichkeit. Neuerdings bewies indessen der Fund einer Urkunde im Carteggio Ducale im Staatsarchiv in Genua, welchen der Cav. M. Caffi machte, dass der Meister Giovanni Mazone aus Alessandria sei; das undatirte Document ist vom Ende des 15. Saeculums. Ferner geht aus einer von Alizeri (Notizie dei professori del disegno &c. II. pag. 190 bis

192) publicirten Urkunde vom 6. Nov. 1497 hervor, dass Meister Giovanni di Barbagelasa sich verpflichtet, di facere et depingere maiestatem unam Beate Nunciate . . . . de illa bonitate, qualitate, pulcritudine et ditioritate seu diligentia, ac magnitudine altitudinis et longitudinis qualis est maiestas illa in ecclesia a parte dextra sancte Marie de Castello sita in predicta ecclesia a parte dextra &c. &c., Patron der Capelle und Besteller des Bildes war Giacomo Marchione, der übrigens den Meister zu einer Supplik an den Dogen nöthigte, da er ihm den Preis des Gemäldes nicht voll ausgezahlt hatte. Giovanni nennt sich in der betreffenden Bittschrift: artifex et pictor.

Die Besprechung des Buches: Della vita e delle opere del commendatore Domenico Promis, Memorie storiche, biografiche e bibliografiche, con documenti inediti, publicate da Leone Tettoni (Torino, stamperia reale, 1874), enthält schätzenswerthe Mittheilungen über Leben und Werke dieses verdienten Alterthumsforschers und Numismatikers.

Girolamo Rossi theilt im Fasc. IV. e V. mit, dass die alte Kirche S. Nicolò in Monaco auf Befehl des Fürsten Carlo III. demolirt wurde, um einem pompösen Neubau des Architecten Ch. Lenormand zu weichen. In ihr befand sich die Gruft der Grimaldi.

*A. Ilg.*

Monumente des Mittelalters und der Renaissance aus dem sächsischen Erzgebirge, die Klosterkirche Zschillen, jetzt Wechselburg und die Rochlitzer Kunigundenkirche. Anf Anregung und unter d. Protectorate Ihrer M. d. Königin Carola von Sachsen herausgegeben. 50 Bl. gr. f°. Lichtdruck von Römler & Jonas unter artist. Leitung von C. Andreä. Dresden, Gilbers, 1875.

Das vorliegende Werk, dessen 5. (Schluss-)Lieferung uns soeben zugekommen ist, verdankt seine Entstehung der Reise der Königin Carola von Sachsen in's sächsische Erzgebirge im Frühling 1874, und schon jetzt, nach Verlauf von kaum fünf Viertel Jahren, liegt es vollendet in 50 Tafeln gr. f°. und 1 Textblatte vor uns. Es enthält die wichtigsten Kunstdenkmale der sächsischen Bergstädte, welche bisher theils wenig bekannt, theils auch ungenügend in künstlerischer Beziehung publicirt waren. Die Ausführung der Tafeln in Lichtdruck, aus der artistischen Anstalt von Römler & Jonas in Dresden, ist eine vorzügliche. Dass einige Innenansichten weniger gelungen sind, liegt in der Natur der angewandten Reproductionsmethode. Von den 50 Tafeln gibt die erste eine Ansicht von Freiberg, Tafel 2—4 bringen eine Gesammtansicht und Details von der goldenen Pforte, Taf. 5 zwei Kanzeln: die eine, die sog. Tulpenkanzel aus der spätgothischen Periode ist wohl das einzige existirende Beispiel einer, mit absichtlicher Vermeidung jeder architektonischen Zierformen, aus Laub- und Blumenwerk mit dazwischen angebrachten Figuren gebildeten Kanzel, die zweite ein bedeutendes Denkmal der deutschen Renaissance. Taf. 6 bringt das Morizmonument, Taf. 7—12 die Begräbnisskapelle mit den hervorragendsten Denkmälern, darunter auch zwei gravirte Grabplatten, Taf. 13 die jetzt im Besitz des Alterthumsvereins zu Dresden befindlichen Holzsculpturen und Taf. 14 eine Renaissancethür aus Schmiedeeisen. Taf. 15 und 16 geben das Seitenportal der Schlosskirche zu Chemnitz und die Geisselungsgruppe

daselbst. Taf. 17—25 behandeln Annaberg: die goldene Pforte in der Annakirche, Altäre, Taufstein etc. Ferner sind 1 Taf. Lauenstein, 2 Taf. Schneeberg, 3 Taf. Dippoldiswalde, 6 Taf. Wechselburg (romanische Kanzel etc.), 3 Taf. Rochlitz und 10 Taf. Zwickau gewidmet. Der Text beschränkt sich auf eine kurze Erläuterung der Tafeln. *F. S.*

Sammlung mittelalterlicher Kunstschätze Hildesheims nach den Originalen photogr. von **F. H. Bödeker.** Hildesheim bei A. Lax. I. Serie: 12 Blätter. 17 : 11 Cm.

Die vorliegenden 12 Blätter enthalten eine Auswahl der interessantesten Werke der kirchlichen Goldschmiedekunst des Mittelalters aus dem Domschatze und der Magdalenenkirche zu Hildesheim von den Arbeiten des Bischofs Bernward an bis zu denen der spätgothischen Epoche. Auf der Rückseite jeder Photographie befindet sich ein kurzer, fachmännisch abgefasster Text, der über Stoff, Entstehungszeit und Aufbewahrungsort des abgebildeten Gegenstandes Auskunft gibt. Die Auswahl ist eine gute, die Photographien sind vorzüglich und können allen Freunden mittelalterlicher Goldschmiedekunst auf's wärmste empfohlen werden. *F. S.*

Die Kunstbestrebungen am Bayerischen Hofe unter Herzog Albert V. und seinem Nachfolger Wilhelm V. Nach den im K. Reichsarchiv vorhandenen Correspondenzacten zusammengestellt von Dr. **J. Stockbauer,** K. Prof. f. Kunstgeschichte an der Kunstgewerbeschule in München. (Achter Band der Quellenschriften zur Kunstgesch. und Kunsttechnik, herausgegeben von **R. v. Eitelberger.**) Wien 1874, W. Braumüller. 8°. 172 S.

Herzog Albrecht V. von Bayern (1550—1579), welcher eine gelehrte Bildung genossen und einige Jahre vor seiner Thronbesteigung Italien bereist hatte, war Kunstfreund und Sammler in höherem Grade, als seine Finanzen vertrugen und den Ständen des Landes lieb war. Die Briefschaften, Rechnungen und sonstigen Aufzeichnungen, welche Dr. Stockbauer in dankenswerther Weise aus dem Archive in München zusammengestellt hat, zeigen uns den Fürsten unablässig bestrebt, für seine Kunstkammer (welche nach der Sitte der Zeit auch Naturalien, musikalische und mathematische Instrumente, allerlei Curiositäten u. s. w. umfasste) »Antiquitäten« durch Kauf oder Schenkung zu erwerben. Jakob Strada und Nicolo Stoppio (letzterer ein Prachtexemplar eines Schwindlers) kauften für ihn in Italien, verschiedene Cardinäle in Rom verhiessen Geschenke, scheinen aber nie Wort gehalten zu haben, und auch aus Deutschland, den Niederlanden, Spanien kamen Kaufanerbietungen genug. Denn der Ruf der Kauflust des bayerischen Herzogs hatte sich weit verbreitet, und der Cardinal Otto von Augsburg schreibt aus Rom 7. September 1569: »es heisse, der Herzog wolle den Strada nach Rom schicken, darauf spitzen schon viele, und haben die Antiquitäten alle aufgeschlagen«. (S. 74.) Der Herzog will nur Antiquitäten haben, nichts Neues und Modernes, »denn«, schreibt einer von den Fuggers an Stoppio, »dergleichen Dinge sind jederzeit zu bekommen und ist das Geld, das man darúm gibt, sammt den Unkosten und Fuhrlohn darum verloren; denn man achtet diese Dinge bei uns nicht.« (S. 63.) Aber dass er manche Fälschungen mit in Kauf nehmen musste, beweist nicht allein die oben erwähnte Correspondenz (»soviel aber den Verstand

belangt, etwas neu oder alt zu halten, darin will ich mich nicht rühmen, denn ich sehe, dass die besten Meister und grossen Antiquare betrogen werden«, Stoppio S. 62), sondern auch die Bemerkung des Herzogs selbst gelegentlich der Erwähnung, dass sich in der Montfort'schen Verlassenschaft ein rostiger messingener Pfennig befinde, der mit 100 Thalern bezahlt worden: »Das glauben wir gerne, denn Uns etwas selbes auch wohl dergleichen begegnet ist.« (S. 81.) Als Unterhändler oder selbst Händler kommt mehrmals auch Tizian vor, von welchem Stoppio sagt: »chi è la istessa avarizia e diffidenzia« (S. 92.) Die Kunstkammer, für welche Albrecht's ganz von Jesuiten beherrschter und von den Ständen bedrängter Nachfolger Wilhelm nur wenig that, wurde im dreissigjährigen Kriege und im spanischen Erbfolgekriege grossentheils zerstreut, doch bilden die erhaltenen oder wieder aufgebrachten Reste noch heute sehr wesentliche Bestandtheile der Bibliothek und Kunstsammlungen in München.

Von besonderem Interesse sind die Mittheilungen über bayerische Kunsthandwerker, namentlich Goldschmiede. So wird 1576 in Augsburg ein Reliquienkästchen als Geschenk des Herzogs für den König von Spanien gearbeitet von dem Goldschmied Ulrich Eberli, die Figur des heil. Jacobus darauf von Goldschmied Hadrian von Friedberg modellirt, die Visirung zu dem »Trühel« von dem Kistler Wendel Dietherich, die Kunsttischlerarbeit vom Kistler Hans Krieger, sämmtlich in Augsburg. Als dortige Goldschmiede (von Sighart nicht erwähnt) werden ferner namhaft gemacht: Valthin Hueter (1576), Jörg Bernhard (1579 und 1589), Lorenz Giesser (1588 und 1589), in München Heinrich Wagner. Valentin Drausch, Edelsteinschneider und Goldschmied aus Strassburg, 1580 bis 1582 in Diensten des Herzogs Wilhelm, ging demselben mit Kleinodien durch zum Kaiser Rudolf nach Prag. Die weitwendigen Verhandlungen mit ihm und über ihn resumirt das Schlusskapitel des Werks. Ferner bringt der neunte Abschnitt Material bei zur Geschichte der Versuche, die venezianische Glasfabrikation in Bayern einzubürgern (Vertrag des Herzogs Wilhelm mit dem Italiener Giovanni Scarpoggiato von 1584) und Daten über die Glasschleiferei in Schwäbisch Gmünd, wo venezianisches Glas, das für den Export über Antwerpen bestimmt war, raffinirt wurde.

*B. B.*

Geschichte der neuern deutschen Kunst vom Ende des vorigen Jahrhunderts bis zur Wiener Ausstellung 1873 mit Berücksichtigung der gleichzeitigen Kunstentwickelung in Frankreich, Belgien, Holland, England, Italien und Russland von Dr. **Franz Reber,** Prof. am Polytechnicum und an der Universität in München. Stuttgart, Meyer & Zellers Verlag (Fr. Vogel) gr. 8°, S. 1—384.

Eine ausführliche Darstellung des Entwickelungsganges der deutschen Kunst von ihrer Wiedergeburt im vorigen Jahrhundert an ist eine höchst erwünschte Erscheinung, erwünscht für die Fachkreise wie für das grössere Publikum. Denn während das letztere durch die allbekannten Handbücher der Geschichte der Kunst überhaupt oder der einzelnen Erscheinungsformen derselben Kunde erhält von den Ergebnissen der Forschung auf diesem Gebiete, ist den weiteren Leserkreisen, wie wir uns nicht verhehlen können, die allmähliche Umwand-

lung ziemlich fremd oder doch unverstanden geblieben, welche sich in den letzten Jahrzehnten in der Beurtheilung des Schaffens der jüngsten Vergangenheit vollzogen hat. Unsere Generation ist noch mit der Vorstellung aufgewachsen, die gesammte Kunst des achtzehnten Jahrhunderts, ja ein gutes Stück des siebzehnten noch eingerechnet, sei schlechthin verwerflich; sie nimmt den Ruhm der Classicisten gläubig aber wenig überzeugt hin, hat ganze Schulen mitbewundert und mitvergessen, wie es von der Kritik des Tages vorgeschrieben wurde und gibt sich ebenso willenlos jeder neuen Tagesgrösse gefangen. Ordnung in die Ueberfülle der Erscheinungen eines Zeitraums von hundert Jahren zu bringen, den Zusammenhang derselben darzuthun und ihre Bedeutung objectiv abzuwägen, ist also ein ebenso dankenswerthes Unternehmen, als es schwierig ist, und Reber verdient die wärmste Anerkennung für die Umsicht, Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit, mit welcher er sich der mitunter wenig lockenden Arbeit unterzogen hat, das massenhafte künstlerische und literarische Material zu bewältigen. Wenn hier und da etwas übersehen ist, wenn das Urtheil über diese oder jene künstlerische Persönlichkeit vielleicht angefochten werden kann, so fällt das der Verdienstlichkeit der Leistung im Grossen und Ganzen gegenüber nicht ins Gewicht.

Dass der Verfasser einerseits zurückgreift bis auf die letzten Lebensäusserungen der Renaissance-Epoche, um die Zustände zu begründen, aus denen es sich emporzuarbeiten galt, anderseits die Wechselbeziehungen zwischen Deutschland und den übrigen Ländern mehr als vorübergehend in Betracht zieht, dürfte allgemeine Billigung finden. Das gegenseitige Geben und Empfangen, Anregen und Angeregtwerden ist ja kaum auf einem anderen Felde der Culturarbeit so unbedingt über alle nationalen und politischen Schranken hinweggegangen, dass eine wahrhaft historische Arbeit in der Beschränkung auf das Schaffen eines einzigen Volksstammes gar nicht denkbar wäre; und wir betrachten es eben nur als ein zufälliges Auslassen auf dem Titel des Buches, wenn dort der skandinavischen Länder nicht gedacht wird. Auch die Bedenken, welche das Vorrücken des Abschlusses bis in die gegenwärtigste Gegenwart hinein erregen kann, müssen bei genauerer Erwägung schwinden. In der That haben wir es ja nur noch mit dem Ausleben von Richtungen zu thun, welche sich heute schon unbefangen beurtheilen lassen, und auch die letzte wiener Ausstellung wies keine Keime einer neuen selbständigen Epoche auf.

Das Werk soll in fünf Lieferungen erscheinen, von welchen drei bereits vorliegen. Das erste Buch: »Das Wiedererwachen der Kunst-Periode des Classicismus«, schildert in den einleitenden Kapiteln die Zustände im siebzehnten und in der ersten grösseren Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, — nach einem vom Verf. mit Vorliebe gebrauchten Bilde: Abend und Nacht. Der letztere Ausdruck ist indessen nicht allzu streng zu nehmen, Reber ist keineswegs blind eingenommen gegen die Zeit der Pöppelmann, Fischer von Erlach, Knobelsdorff, Chodowiecky u. s. w., charakterisirt vielmehr Barock und Rococo treffend in ihren Licht- und Schattenseiten, wenn auch unseres Bedünkens der grosse Zug in der Gesammtanlage der Paläste dieser Periode, besonders wo diese mit Gärten verbunden waren oder verbunden werden sollten, etwas stärker

hätte betont werden können. Als »Dämmerung« folgt dann die Zeit des Mengs, von welchem wir ein sehr gelungenes Bild erhalten, der Canova, Dannecker, Gottfried Schadow, Langhans, Erdmannsdorf und der Gefolgschaft dieser Künstler, welche die »classicistischen Regungen« repräsentiren.

Den »Morgen« lässt Reber natürlich mit Carstens anbrechen, dessen lebenslängliches Ringen mit allen Widrigkeiten, die ein Menschenschicksal bestimmen können, in der schlichten aber warmen Darstellung ergreifen muss. Im fünften Kapitel sehen wir dann das Beispiel des Carstens fortwirken in den Malern Wächter, Schick, Koch, — in Thorwaldsen, welchem Reber allerdings die höchste Stelle im modernen Classicismus zugesteht, ohne doch das Ueberwiegen des formalen Talents über Gedanken, Phantasie und Empfindung, und den Einfluss der Canova'schen Grazie in den anmuthigen kleineren Werken zu verkennen — und dessen Nachfolgern. Hieran reiht sich der unmittelbar von Gilly († 1800 im Alter von 29 Jahren) angeregte Schinkel, dessen Biographie Reber leider zerreissen musste, da die Hauptzeit seines Wirkens bereits in die Periode der Romantik fällt.

Dieser ist das zweite Buch gewidmet. Hier nun kann der Verfasser nicht umhin, die verwandten Bestrebungen in der gleichzeitigen Literatur heranzuziehen, während er im ersten Buche der Betrachtung derartiger Beziehungen etwas auffallend aus dem Wege geht; desgleichen werden die französischen Romantiker eingehender behandelt. Die Häupter der Bewegung in Deutschland lassen sich natürlich wieder nicht in diesem einen Buche abfertigen, sondern gehen, vor allen Cornelius, in das dritte, »die Glanzzeit der deutschen Kunst«, hinüber. Das Wirken dieses, von Reber nicht einseitig bewunderten, Meisters in Rom, Düsseldorf, München, die glänzende Zeit Münchens, die neuen düsseldorfer Anfänge unter W. Schadow füllen die dritte Lieferung des Werkes, dessen weiterem Erscheinen gewiss in allen kunstfreundlichen Kreisen mit reger Theilnahme entgegengesehen wird. *B. B.*

**Archäologische Zeitung.** Herausgeg. v. Curtius u. Schöne. Jahrg. 33. Heft 1. 2. Berlin, 1875. 4°.

Inhalt: Curtius, Die Darstellungen des Kairos. — E. Schulze, Marmorbüste eines römischen Feldherrn. — F. Matz, Ueber ein Relief im Palazzo Colonna. — R. Engelmann, Herakles mit Erginos. — G. Hirschfeld, Teos. — C. Th. Michaelis, Bemerkungen zur sicyonischen Malerschule. — G. Treu, Aphrodite Anadyomene, Terracottagefäss des K. Museums zu Berlin. — Miscellen. — Berichte. (Mit Kunstbeilagen.)

**Bullettino dell' instituto i corrispondenza archeologica.** Roma, 1875. I—VII. 8°.

Inh.: Henzen, Illustrazione d'una lapide latina ritrovata a Castel Porziano. — Helbig, Sull' uso e sull' introduzione de' rasoji ne' paesi antichi. — Mau, Scavi di Pompei. — Rosa, Scavi di Terramo. — Zannoni, Rasoi di bronzo. — Due vasi di Misanello. — Mau, Graffiti di Pompei contenenti l'alfabeto osco. — Eroli, Scavi d'Isola di Fano. — Gamurrini, Specchi etruschi. — Mau, Osservazioni sul cosidetto auditorio di Mecenate. — Bertolini, Scavi concordiesi. — Poggi, Scavi nel Parmense. — Corazzini, Scavi di Canneto. — Henzen, Tessera d'un pantomimo. — Bortolotti, Notazione numerale prealfabetica. — Mau, Tabelle scritte pompeiane. —

**Revue de l'Art chrétien.** Recueil mensuel d'archéologie religieuse. Dirigé par J. Corblet. 2e série, t. II. 1—4. Paris 1875. Gr. 8°.

Inh.: C. de Linas, Les origines de l'orfévrerie cloisonnée. — P. Schmidt, Eglise du Voeu national au Sacré-Coeur. — E. Le Blant, Sur une pierre tumulaire portant les mots Christus hic est. — Van Drival, L'Exposition de Lille (6e article). — La Croix de Henri IV à Rome, notice avec des annotations de Mgr. Barbier de Montault. — J. Corblet, Deux grands artistes chrétiens: les frères Duthoit. — De Boyer de Ste. Suzanne, Les Tapisseries d'Amiens. — J. M. Richard, Inventaire du couvent des Dominicaines d'Arras en 1324. — E. Le Blant, Note sur quelques représentations antiques de Daniel dans la fosse aux lions. — P. Minasi, Le Sarcophage de Sainte-Quitterie. — J. Corblet, L'Architecture civile et militaire de Pise, avant le XVe siècle. — Les Silex de Wagnonlieu, près Arras. — Davin, Les anciens Monuments chrétiens de Rodez. — Delvigne, Quelques remarques à propos d'une nouvelle édition de l'Imitation de Jésus-Christ. — Le nouveau Choeur de la basilique-cathédrale de Montpellier. — J. Corblet, Un chef-d'oeuvre typographique. — Dom. Fr. Plaine, Le Bienheureux Charles de Blois, duc de Bretagne, protecteur des arts au XIVe siècle. — L. Chaillot, Castel-Gandolfo. — Barbier de Montault, Découverte d'un traité de symbolisme du XIIIe siècle à la bibliothèque de la ville de Poitiers. — Berichte. — Biographien. (Mit Illustrationen.)

**Der Kirchenschmuck.** Blätter des christlichen Kunstvereines der Diözese Seckau. VI. Jahrg. Graz 1875. Nr. 1—8

Inh.: R. Rosegger, Das Wiederaufleben der kirchlichen Kunst und seine Bedingungen. — Die heil. Gräber in der Charwoche. II. — G. Bautcaxler, Pedum Pastorale. (Forts.) — Bildnisse Mariä. (Forts.) — J. Graus, Der Aegidiusdom zu Graz. (Forts.) — O. Kernstock, Ein Frohnleichnamsfest im Chorherrenstifte Vorau aus dem 14. Jahrh. — Das Schultertuch (amictus, humerale). — Der Granatapfel (malum punicum). — M. Grabner, Ministranten-Kleidung. — Ausstellung des Diöcesan-Kunstvereines. — Der verewigte Gründer des Kirchenschmuck, P. Ulrich Greiner. — A. Ilg, Uebersicht der Kunstgeschichte von Graz. — A. Ortwein, Vorlesung über das Wesen des Stickens und über die richtige Farbengebung in den dekorativen Künsten. — Altar und Altaraufsatz. — Der Ciborium-Altar. — Korrespondenzen. — Notizen. (Mit autograph. Illustrationen).

**Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift.** 23. u. 24. Bericht des Ver. f. d. Museum schles. Alterth. Breslau 1875. 4°.

Inh.: Nehring, Ueber die »Jungfrau mit dem Fisch« auf dem Zobtenberge. — Luchs, Wie man bei Funden aus der Heidenzeit zu verfahren habe. — A. Schultz, Ueber einige Bildwerke des 12. Jahrh. zu Breslau. — J. Hodann, Ueber die Aschenfelder bei Trebnig und die dort gemachten archäolog. Funde. — V. v. Keltsch, Alte Heerstrassen in Schlesien. — E. Wernicke, Rössler und Luchs, Allerlei. — C. Galle, Zehn schles. Kirchen der Uebergangszeit. — B. v. Prittwitz, Notizen zur Bau- und Kunstgeschichte Schlesiens, gesammelt aus handschriftl. Nachträgen zu Nic. Pols Hemerologium Silesiacum Wratislaviense. — E. Wernicke, Schweidnitzer Maler von 1377 an. — Luchs, Ueber die bemalten Gefässe in den heidnischen Gräbern Schlesiens. — Ders., Ueber die Altarformen der Renaissancezeit in Schlesien. — E. Beck, Ueber die mittelalterlichen Webereien und Stickereien im Museum und einiges andere damit Verwandte. — (Mit Bildtafeln.)

**Dasselbe.** 25. Bericht. 8°.

Inh.: Luchs, Ueber das Museum in Posen. — W. Schwarz, Ueber die archäolog. Beziehungen Posens zu Schlesien. — Mitth. über verschiedene Entdeckungen und Erwerbungen.

**Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde.** Indicateur d'antiquités Suisses. Zürich 1875. Nr. 1—2.

Inh.: Grangier, Objet lacustre en bronze. — Bürki, Schalensteine oder sogen. Druiden-Altäre in der Umgegend von Biel. — Bilder des Jupiter, gefunden im Kanton Wallis. — J. Müller, Ein römischer Meilenstein von Mumpf bei Rheinfelden. — Gremaud, Fragments d'inscriptions du Grand Saint Bernard. — F. Keller, Südfrüchte aus Aventicum. — Hersche, Sturmtöpfe. — R. Ritz, Zwei untergegangene Dörfer bei Savièse oberhalb Sitten. — R. Ritz, Notiz über

einige verlassene Ortschaften des Bezirkes Goms (Wallis). — Rahn, Lawinenspalter. — Rahn, Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler. — C. v. Planta, Der etruskische Fund in Arbedo. — F. v. Mandach, Höhle am Rheinfall bei Schaffhausen. — A. Quiquerez, Clef du premier âge du fer. — J. Müller, Das römische Bad zu Eschenz bei Stein a. Rh. — Hagen, Die Amsoldinger Inschriften. — Befund des Herrn Prof. Bachmann. — Hersche, Handmühlen. — (Mit Illustrationen.)

**Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit.** N. F. XXII. Nürnberg 1875. Nr. 1—8.

Inh.: Fürst Hohenlohe, Zwei Fliesen aus dem 15. Jahrh. — A. Essenwein, Buntglasirte Thonwaaren des 15.—18. Jahrh. im germanischen Museum. — Wattenbach, Handschriften der Stockholmer Bibliothek. — Jacobs, Zur Geschichte der Feuerwaffen. — E. Wernicke, Drei Briefe des Görlitzer Magistrats an den Ritter Wilhelm Zub von Landstein in Sachen des Malers Georg Burchart. — Sphragistische Aphorismen. — C. Wernicke, Urkundliche Beiträge zur Künstlergeschichte Schlesiens. — Busl, Das Grabmal des Ritters Wilhelm von Rechberg im Kreuzgang der Stiftskirche von Ellwangen. — H. Ahrendts, Zur Geschichte des Ofens. — Fl. Romer, Zur Darstellung der »heiligen Familie«. — G. Sommer, Ergebnisse einer im Jahre 1874 geschehenen Nachgrabung auf der Ruine der Klosterkirche von Bosau (jetzt Posa) bei Zeitz. — Messmer, Ueber Glockenräder in polnischen Kirchen. — Chronik des germanischen Museums. — Nachrichten. (Mit Holzschnitten.)

**Zeitschrift f. bild. Kunst.** Herausg. v. Prof. Dr. C. von Lützow. X. 1875. 1—11.

Inh.: R. Vischer, Sienesische Studien. — Dohme, Das Nationaldenkmal auf d. Niederwalde. — Valentin, Tracht u. Mode. — E. v. Engerth, Das Porträt des Marcantonio Barbaro von P. Veronese im Belvedere zu Wien. — Woltmann, Die Galerie Suermondt. — Krell, Stuttgarts neuere Bauthätigkeit. — R. Zimmermann, Nachlese zu Carstens Werken. — Die Weltausstellung in Philadelphia. — Nordhoff, Die Künstlerfamilie Knop zu Münster. — Pompejana. — Die drei Grazien von Rubens. — Lermolieff, Die Galerien Roms. — Redtenbacher, Baugeschichtl. Mitth. aus d. Handzeichnungen-Samml. d. Uffizien. — Zur Technik der ital. Miniaturmaler. — B. Atkinson, Landseer. — P. d'Abrest, Die neue Oper in Paris. — E. v. Engerth, J. Seiseneggers aufgef. Werke. — v. Lützow, Michelangelo's kleiner Johannes. — J. P. Richter, Die Schöpfung d. 1. Menschen in d. Sixtin. Kapelle. — C. Brun, Mantegna im Mus. zu Tours. — Lücke, Goya. — Rosenberg, Die Bauthätigkeit Berlins. — Woermann, Die Landschaft in d. Kunst der alt. Aegypter. — Geymüller, Zur Baugeschichte von St. Peter in Rom. Erwiderung. — Clauss, L. Richter und seine neuesten Werke. — R. Vischer, Ueber zwei altvenetian. Holzschnitte. — Lübke, K. Schnaase. — P. d'Abrest, Artistische Wanderungen durch Paris. — Woermann, H. Holbeins d. J. Selbstporträt von Schloss Fähna. — Woltmann, Streifzüge im Elsass. — Rossmann, Nachträge zu Cornelius' Biographie. — Janitschek, Ein Denkmal frühromanischer Malerei in Verona. — (Mit Kunstbeilagen.)

**Kunst-Chronik.** Beiblatt zur Zeitschr. f. bild. Kunst. X. Jahrg. 1—46.

Inh.: Die akad. Kunstausstellung in Berlin. — Die Formsymbolik von V. Valentin. — Das italien. Kopistenübel von H. Allmers. — Kunstgewerbemuseum in Leipzig. — Das Schiksal der Kunstwerke Unteritaliens. — Die Wiener Bauhütte. — Die Kunstausstellung in Amsterdam. — Gustave Deloye von B. Groller. — Vom Christmarkt. — Das Epitaph auf W. Jamitzers Grabe zu Nürnberg von R. Bergau. — Aus Wiener Ateliers von B. Groller. — Die k. Sammlungen f. Kunst u. Wissensch. zu Dresden. — Ein Stadtbild von Hobbema. — Zum Titelholzschnitt der »Neuen Nürnberger Reformation« vom J. 1522 von G. Sello. — Die Ausgrabungen im Kolosseum. — Aus d. Germanischen Museum von R. Bergau. — Die Eröffnung der grossen Oper in Paris. Von P. d'Abrest. — Aus den Katakomben Roms von J. P. Richter. — Ankäufe für d. Museum in Sigmaringen von D. Lehner. — Die Venus von Milo von V. Valentin. — Das Kriegerdenkmal in Stuttgart von P. F. Krell. — Zur Säcularfeier Michelangelo's von J. Cavallucci. — Arthur Fitger, der Jüngste der Malerdichter. — Carl von Haller's Selbstbiographie, mitgeth.

von R. Bergau. — Fortuny-Ausstellung von Isidor. — Ausst. alt. Meister in d. Londoner Akademy von J. B. Atkinson. — Rafael's Madonna di Tempi, gestochen von J. L. Raab, von W. Lübke. — Aus Barbizon von P. d'Abrest. — Die k. k. Kupferstichsammlung und die Hofbibliothek in Wien. — Der Umbau der Berliner Gemäldegalerie u. d. Samml. Suermondt. — Ein neues Bild von Ad. Menzel. — Zur Universitätsfeier der Stadt Leyden. — Aus d. Wiener Künstlerhause. — Georg Brew von A. Rosenberg. — Ornament-Stiche von R. Bergau. — Die Oeffnung des Medicäergrabes in Florenz. — Zur dänischen Kunstgeschichte von S. Müller. — Alfr. Michiels u. d. Kasseler Galerie. — Die neue Venus des Kapitol von L. Julius. — Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause von G. Groller. — Die Herstellung des Vierungsthurmes am Strassburger Münster von A. Woltmann. — Zur Erinnerung an Gust. Bläser. — Zur Kunstgeschichte Nürnbergs. — Falsche Regnault's. — Ueber einen Kupferstich Aldegrever's von A. Rosenberg. — Karl Schnaase †. — Der Salon von P. d'Abrest. — Der Sieger in der Concurrenz um den Dresdener Theatervorhang. — Die Wiederherstellung des Vierungsthurmes am Strassburger Münster von W. Lübke. — Die Schleissheimer Galerie. — Gutachten Eberhard Wächters über die Boisserée'sche Sammlung, mitgetheilt von Dr. Lehner. — Die Mosaiken der Façade von St. Paul vor den Mauern Roms. — Zur Michelangelofeier. — Die schweizerische Kunstausstellung von 1875 von Brun. — Zur Sixtinischen Madonna von Danz. — Die Ausstellung älterer kunstgewerbl. Arbeiten in Dresden von Clauss. — Neue Bilder von Makart. — Zur schweizerischen Kunstgeschichte von Zetter. — Die Glasgemälde aus den jetzt zerstörten Kirchen Kölns von Ennen. — Die Verschleppung der Kunstwerke aus Italien. — W. Lindenschmit's Venus und Adonis von V. Valentin. — Das Hermannsdenkmal. — Ber. über Auctionen, Ausstellungen. — Nekrologe. — Correspondenzen etc.

**Gazette des beaux-arts.** Paris, 1875. 1—9.

Inh.: Saint-Cyr de Rayssac, Quinze sonnets de Michel-Ange. — A. de la Tornelle, Anet. — Le Baron de Vick. — P. Lefort, Murillo et ses élèves. — Jacquemart, Exposit. de l'Union centrale. Hist. du Costume. Salles orientales. — Mallet, Les ivoires de F. Duquesnoy. — Darcel, Expos. de Lille (2 art.) — Mesnard, L. Signorelli: Chapelle S. Brizio a Orvieto. — W. Fol, Jean Louis Hamon. — Lechevallier-Chevignard, Un amateur parisien du XVIe siècle. — L. Ménard, La symbolique du feu. — E. Véron, Le musée de Lyon. — R. Ménard, Clodion. — Ch. Blanc, Em. Galichon. — Clement de Ris, Le trésor impériale de Vienne. — P. Mantz, Ch. Gleyre. — Ch. Blanc, De la forme des vases. — W. Fol, Fortuny. — Lechevallier-Chevignard, La salle de la renaissance à l'expos. hist. du costume. — O. Rayet, Les figurines de Tanagra au musée du Louvre. — Bouisson, A propos de Corot. — Darcel, Histoire du costume. Salle du moyen age à l'expos. de l'Union cent. — Schneider, Un cabinet d'amateur en Suisse (musée Fol.) — L. Courajod, Expos. rétrosp. de Milan: Art industriel. — Bonnaffé, Maître Pihourt et ses hétéroclites. — Dumont, Les moulages du musée du Louvre. — Chesneau, J. F. Millet. — E. Didron, Du role décoratif de la peinture en mosaique. — Duplessis, Les eaux-fortes de Rembrandt. — Viardot, Quelques avis aux collectionneurs de tableaux. — Anatole de Montaiglon, Le salon de 1875. — Chesneau, Un humoriste anglais. John Leech. — Gonse, Les graveurs contemporains: J. Jacquemart. — Chéron, Bibliographie. — Courajod, Une statue de Louis XV, de J. B. Lemoyne. — Al. Basilewsky, Le disque de Bérésoff. — Lavoix, Les arts musulmans. — Gonse, Le portrait d'homme du musée de Montpellier. — Mantz, Jan van Goyen. — Duplessis, Gavarni. — Gonse, Aquarelles, dessins et gravures au Salon de 1875. — Cte. Cl. de Ris, Un paquet de lettres. — Heuzey, Recherches sur un grouppe de Praxitèle d'après les figurines de terre cuite. — Demay, Les sceaux des archives nat. (cont.) — Darcel, Expos. rétrospective de Nancy. — Mit Kunstbeilagen.

**La chronique des arts et de la curiosité.** Supplement à la Gazette des beaux-arts. 1875. 1—29. 4°.

Inh.: Aicard, La Vénus de Milo. — Société nationale des artistes français. Reglement. — Darcel, Ad. Lance. — Projet d'école de mosaïstes. — Emile Galichon †. — Héron de Villefosse, L'ancienne école de mosaïque sous Napoleon Ier. — Darcel, L'art et l'archéologie au théatre. — Darcel, Les faiences

de Deruta. — Eloge de M. Vitet. — Darcel, Peintures de M. M. H. Lévy et D. Maillart dans les galeries du Bon-Marché. — Les derniers émailleurs Nivernais. — Manufactures nationales: Sèvres. — Note sur les musées nationaux par F. Reiset. — Conseil supérieur des beaux-arts (Décret). — Fréd. Villot †. — Les fouilles d'Olympie (convention conclue entre l'Allemagne et la Grèce). — Courajod, L'inventaire des richesses de l'art en France. — Champfleury, Terres jaspées de la fabrique de Douai. — Varia. —

**Journal des beaux-arts et de la litterature.** Direct.: M. Ad. Siret. 1875 1—16. 4°.

Inh.: Rousseau, Paul Véronèse. — Les nouv. peintures de l'hotel de ville de Bruxelles. — Notes supplem. sur Fréd. van de Kerkhove. — Vente de la collection Sanford. — Expos. des oeuvres de F. v. d. Kerkhove. — Jouin, Sur la sculpture. Mitgeth. v. Siret. — Canneel, Peintures murales modernes à Burst. — L'enfant de Bruges. — Siret, Lettre à M. J. Rousseau à propos de l'expos. des oeuvres de F. v. d. Kerkhove. — Travaux d'art exécutés par des artistes flamands à l'église de St. Jean, à Malines, de 1450 à 1793. — »Crushed by icebergs«, tableau de Bradford. — Jouin, Corot. — Première publication de la société intern. des aqua-fortistes. Eaux fortes de l'Art universel. — La collection Beissel. — Collection de gravures de La Motte-Fouquet. — Apropos des tapisseries de l'hôtel van Susteren Du Bois. — Expos. des oeuvres de Gallait, Portaels, Robert et de la collect. Cardon. — Jean Joest. — Jouin, Le Salon de 1875. — L'expos. de Liège. — Peintures murales à l'église St. Joseph à Louvain. Tableau de C. Meunier. — Expos. Smits. — Sculpture religieuse: Autel de l'église de St. Roch à Courtrai par Cl. Carbon. — Neeffs, L'arc de triomphe de Malines. — Chr. Kramm. — Schoy, Arabeschi e Groteschi. — Bordeaux, L'église de Normanville près d'Evreux. — Reflexions à propos du Salon de Bruxelles. — Les beaux-arts et les aveugles. — Hôtel Plantin-Moretus. Nouv. details. — Berichte über Ausstellungen, Auktionen etc.

**The Art-Journal.** London, 1875. 1—9. Kl. Fol.

Inh.: Studies and sketches by E. Landseer. — Seguier, Early engravings in the royal Gallery at Florence. — Simmonds, Gold is an art-material. — J. Dafforne, The works of L. Alma-Tadema. — E. Owen, The spinal column artistically considered. — Hall & L. Jewitt, The stately homes of England. — Cutts, The history of the eucharistic vestments. — Rimmer, Anc. stone crosses of England. — Hunter, Metal work among the Hindoos. — Jewett, Art under the seats. — Jarves, Pen-and-ink likenesses of artists and critics. — Dafforne, The works of F. D. Hardy. — S. R. Alcock, Japanese art. — F. R. Conder, Womens work in Austria. — Gruner, The Green Vaults of Dresden. — Cutts, Traditions of christian art. — B. Atkinson, Florence as it was and as it is. — J. J. Jarves, An assumed example of greek easel-painting. — Dafforne, The works of G. A. Storey. — E. Owen, On certain natural arches. — J. H. Lawrence-Archer, Chinese porcelain, part. that of the Ta Ming Dynasty. — Allen, Shakespeares London, and the house he lived in. — B. Palliser, M. Jules Jacquemart's collection of shoes in the Mus. of costume, Paris. — Berichte über Gallerien, Ausstellungen, Notizen etc. (Mit Kunstbeilagen.)

## Architektur.

Le rovine di Roma al principio del secolo XVI. Studi del **Bramantino** (Bartolomeo Suardi). Da un manoscritto dell' Ambrosiana di 80 Tavole fotocromolitografate da Angelo della Croce con prefazione e note di Giuseppe Mongeri. (Ed. di 200 exempl. num.) Milano Hoepli, 1875. 4°.

Unter diesem, dem Inhalte des Buches nicht vollständig entsprechenden Titel liegt die Publication eines Manuscriptes der Ambrosiana vor, welches aus 80 Tafeln mit Zeichnungen und in die letzteren eingeschriebenen, auf dieselben bezüglichen Noten, ferner aus einem von der Hand des Verfassers der Zeich-

nungen und zugeschriebenen Noten nicht herrührenden Titelblatte besteht. Mongeri hat zu diesen in tüchtigen Photochromolithographien ausgeführten Blättern eine Einleitung, zu jeder Tafel eine Erklärung und zum Ganzen das obige Titelblatt beigegeben. In Anbetracht der wenigen erhaltenen und bekannten Zeichenbücher aus der Renaissancezeit, in denen Studien nach römischen Baudenkmälern Aufschluss über so vieles unwiederbringlich verloren gegangenes geben könnten, wird diese Publication das grösste Interesse erregen müssen; es hindert dies aber auch nicht, gerade einer solchen Arbeit mit um so grösserer Vorsicht zu begegnen, zumal als die Autorschaft der Zeichnungen und Noten unbekannt, oder wenigstens auf kein sicheres Zeugniss zurückzuführen ist, und auch die Zeichnungen selbst nicht der Art sind, um ihnen ohne Weiteres als gewissenhafte Nachbildungen der »Rovine di Roma im 16. Jahrhunderte« das vollste Vertrauen entgegen bringen zu können. Das Titelblatt des Manuscripts, das vom Ingenieur Ricchini im Jahre 1660 geschrieben ist, besagt: »Bramantis, Pictoris et Architecti mirabile studium«. Mongeri sucht in seiner Einleitung über den Urheber der Zeichnungen nachzuweisen, dass es sich hier nicht um den grossen Bramante, sondern um Bramantino (Bartolomeo Suardi) handle, ohne dafür ganz stichhaltige Gründe beizubringen. Aus den gebotenen Zeichnungen mit ihren an Provinzialismen reichen erläuternden Noten lässt sich die Urheberschaft eines lombardischen Architekten nachweisen, eines Künstlers, der sich vor Allem auf Grundrissdispositionen gewölbter und mit Nischen versehener Centralbauten, auf jene Dispositionen, wie sie durch die bramantisch-lombardische Schule in die neue Architektur eingeführt wurde, verlegte.

Man sieht aber deutlich, dass es hier nicht darauf ankam, römische Baudenkmale in ihren Resten genau wiederzugeben, sondern der Architekt gab auch seinen Ideen mit Unterlegung antiker Motive Ausdruck. Sichtlich genügen ihm oft geringe Reste des Alterthums, um sie in seiner Weise zu ergänzen, und solcher Art an ihnen zu studiren. Man wird dies am deutlichsten dort sehen, wo zu den hier fast durchweg vorherrschenden Grundrisszeichnungen auch Aufrisse skizzirt sind. (Taf. 2, 72 u. a.) Nicht weniger wird hierbei auch der Umstand zu berücksichtigen sein, dass in den Noten häufig nur von erhaltenen Fundamenten oder von Fundamenten, welche erhalten waren, die Rede ist.

Viele Grundrisse tragen den ausgeprägten Charakter spätrömischer Zeit. Es muss hauptsächlich die häufige Anordnung der im Inneren und Aeusseren der Gebäude vor die Wände gestellten, auf verkröpfte Gebälke berechneten Säulen, welche an die Thermenräume und den grossen Tempel in Spalato erinnern, auffallen. Freilich läuft auch hier Vieles unter, dem man nicht unbedingten Glauben entgegen bringen wird. Mongeri ist übrigens mit der Bezeichnung der Grundrisse dort, wo ihn der Autor im Stich lässt, allzu schnell bei der Hand und sieht überall ohne zwingenden Grund einen Tempio und eine Cella sacra.

Der Zeichner geht nur auf die Hauptdisposition der Architektur aus und vermeidet alles Detail wiederzugeben. Dies zeigen ausser den Grundrissdispositionen besonders die am Ende seiner Arbeit gebrachten Studien nach

Triumphbögen, unter denen man den Titusbogen und Septimius Severusbogen (von Mongeri fälschlich als Constantinsbogen bezeichnet) erkennt. Sie sind mit Hinweglassung aller ornamentalen und figuralen Auszier gegeben, und da auch die Verhältnisse nicht genauen Vermessungen entsprechen, wird man von hier auch auf das Uebrige den Schluss ziehen dürfen, dass es sich mehr um freie, als um gewissenhafte Aufnahmen in dem Sinne, wie wir dies heute anstreben, handelt. Zu einem Skizzen- und Studienbuch im vollsten Sinne wird das Manuscript auch dadurch, dass einestheils moderne Arbeiten, die entschieden der Renaissance angehören, in dasselbe einbezogen sind, andererseits Copien aus Büchern mit unterlaufen; so wird unter Anderem auf Taf. 66 eine Kanzel, auf Taf. 57 ein Tempelgrundriss und dieser letztere aus einem Buche des »Mro. Lionardo« gebracht.

In den Zeichnungen fehlen alle Hülfslinien und Behelfe vollständig, die Ausführung ist eine so fertige, dass man nicht an ein Skizzenbuch, das unmittelbar vor dem Objekte der Aufnahme gedient hat, denken kann, sondern vielmehr an ein solches, in welches nach draussen gemachten Studien die Formen mit allen Zuthaten rein eingetragen wurden.

Alles dieses zusammengenommen schwächt den grossen Werth des Buches nicht ab, denn wenn man es auch vom archäologischen Standpunkte mit Vorsicht wird behandeln müssen, gibt es doch andererseits wieder einen schätzbaren Einblick in die Studien eines Renaissancearchitekten gegenüber den römischen Baudenkmalen.

Wenn Mongeri das Buch Rovine di Roma im 16. Jahrhunderte nennt, so muss aber endlich noch hervorgehoben werden, dass die wichtigsten Reste der Jetztzeit, die es auch für die damalige Zeit gewesen sein dürften, wie die grossen Thermen, Amphitheater, Theater, das Pantheon etc. in demselben vollständig fehlen, dieser Titel demnach keine volle Berechtigung hat.

Die schöne Ausstattung des Werkes und präcise Wiedergabe der Zeichnungen können für alle ähnlichen Fälle als mustergültig hervorgehoben werden.

*Alois Hauser.*

Geschichte der deutschen Baukunst von der Römerzeit bis zur Gegenwart, von **Heinrich Otte.** I. Geschichte der Romanischen Baukunst in Deutschland. Mit 4 Tafeln und 309 eingedruckten Holzschnitten. VIII und 752 Seiten. 8°. Leipzig, T. O. Weigel, 1874. Pr. 18 M.

Unter den Lesern dieser Blätter dürfte wohl keiner sein, bei dem Heinrich Otte's Name nicht längst bekannten und guten Klang hätte. Seit Jahren befindet sich in wiederholten Auflagen Otte's Handbuch der mittelalterlichen Kunstarchäologie in den Händen Aller, die sich mit deutscher oder mittelalterlicher Kunst beschäftigen. Ich habe mit Freuden es nicht blos in Deutschland, sondern weit über dessen Grenzen hinaus in fremden Ländern bei Gelehrten wie bei einfachen Kunstfreunden wiedergefunden. Seiner Anlage nach noch bedeutender und umfassender ist das Werk, dessen erster Theil nunmehr vollständig vorliegt und dem diese kurze Besprechung gewidmet ist.

Der Verfasser hat sich zur Aufgabe gesetzt, die Geschichte der deutschen

Architektur vom ersten Beginn des Kunstbaues auf deutscher Erde bis zur Gegenwart darzustellen. Ein grosses Unternehmen, zumal wenn man einen beträchtlichen Theil der in Frage kommenden Denkmale nicht aus eigener Anschauung, sondern wie Herr Otte in der Vorrede bemerkt, oft nur aus Abbildungen und Aufzeichnungen Anderer kennt. In der That kann man zuweilen bedauern, dass der Verfasser nicht in der Lage war, selbst den Thatbestand zu untersuchen, sich vielmehr auf Andere verlassen musste; es ist dies ohne Zweifel ein Mangel des Buches, aber man muss auch anderseits zugestehen, dass in der Art der Benützung fremden Materials und der Fähigkeit, sich im Ganzen stets das Richtige aus dem Dargebotenen zurechtzulegen, sich Herr Otte geradezu bewundernswerth zeigt. Nur ein Mann von feinstem durchgebildetem Stylgefühl konnte Aehnliches leisten.

Der erste Theil nun, der der Ueberschrift nach die romanische Kunst in Deutschland behandelt, beginnt mit einer Einleitung über die Baukunst der Römer. Es werden hier die Grenzen des römischen Gebietes in Deutschland, Material, Styl und Technik ihrer Bauten, ihre Baumeister und Handwerker, ihre Kriegsbauten, Brücken, Befestigungen, ihre Wohn- und Luxusgebäude, endlich die römischen Kirchen des 4. Jahrhunderts besprochen. Sofort wird zur Baukunst der Deutschen übergegangen. In einem 1. Abschnitt wird die Periode von der Römerzeit bis Ausgang des 10. Jahrh. behandelt, im 2. die Architektur des 11., im 3. diejenige des 12.—13. Jahrh. Zu den einzelnen Abschnitten sind reiche literarische Nachweisungen und Nachträge gegeben, welche zu weitern Studien das Material liefern, dann aber auch die Quellen nachweisen, aus denen die Darstellung geschöpft ist.

Otte's kunstgeschichtliche Ansichten sind im Wesentlichen aus seinem Handbuche bekannt; ebenso seine durchaus anzuerkennende Manier, von allgemein gehaltenen Betrachtungen, hinter deren Phrase sich nur zu oft Unklarheit und Unkenntniss der Sache verbirgt, abzusehen und sofort jeden Satz an den Denkmalen selbst zu erläutern und zu belegen. Wir müssen da verzichten auf geistreiche Aperçu's, auf stylistisch glänzende Schilderungen von Zeit- und Kulturverhältnissen. In trockener, nüchterner, aber immer wohlgeschriebener Prosa werden uns die baugeschichtlichen Thatsachen vorgeführt und aus ihnen die Gesetze der Entwicklung theils in kurzen Andeutungen gezogen, theils dem Leser sich selbst zurechtzulegen anheimgegeben. Den Fachmann stört das nicht. Für die grosse Menge der Leser wäre vielleicht ein Hervorkehren allgemeiner Gesichtspunkte und übersichtlichere Charakterisirung der einzelnen Entwickelungsstadien wünschenswerth gewesen.

Dass der Verfasser mit dem Material überall bekannt ist, bedarf nicht der Versicherung. Es ist geradezu staunenswerth, wie ein Gelehrter in einer so abgeschlossenen, von den Centren wissenschaftlicher Bewegung so weit abliegenden Existenz hinsichtlich der Literatur so vollständig auf dem Laufenden bleiben kann. Ein Uebelstand macht sich nur insofern geltend, als die ersten Lieferungen des Werkes schon vor mehreren Jahren ausgegeben wurden, während sie jetzt mit dem Datum 1874 zu einem Ganzen verbunden sind, wo doch die inzwischen erschienene Literatur nicht mehr berücksichtigt sein

konnte. Hoffentlich wird eine zweite Auflage dem Verfasser Gelegenheit geben, auch hier nachzuhelfen.

Solche Passus, die einer Umarbeitung, bez. Ergänzung bedürfen, wird Herr Otte selbst schon manche notirt haben. Einige seien hier nachgetragen, wobei ich von Allem absehe, was *J. Aldenkirchen* in den Jahrb. d. Vereins v. Alterthumsfr. i. Rheinland Heft LV 209 ff. monirt hat.

S. 29 wird von der Porta Nigra in Trier gesagt: »wenn nicht militärwissenschaftliche Kriterien den Ausschlag für die Entstehung unter der Römerherrschaft gäben, so wäre selbst die Zeit der ersten Merowinger nicht auszuschliessen.« Dieser Erneuerung der unglücklichen, von *Kugler* aufgestellten (von ihm selbst aber später mündlich zurückgezogenen) Hypothese von dem fränkischen Ursprung der Porta kann ich nicht beistimmen. Ich muss sogar bekennen, dass die von *E. Hübner* (in den Monatsberichten der Berl. Akad. d. Wiss.) zuerst aufgestellte Behauptung von der Erbauung der Porta im 1. Jahrh. v. Chr. mir keineswegs unannehmbar erscheint — eine Ansicht, die Herrn Otte noch nicht bekannt scheint.

S. 28 die Villa zu Fliessen ist erst durch die neuesten Nachgrabungen ausm' Weerths (1873—74) vollständig bekannt geworden.

S. 29 ebenso sind die Angaben über die sog. Thermen in Trier wesentlich zu erweitern, bez. zu berichtigen. Der Bericht über die Ausgrabungen der letzten Jahre soll in Kürze erscheinen.

S. 31 wird die sog. Basilika in Trier, die jetzige evangelische Kirche »zum Erlöser«, als eine eigentliche basilica forensis oder iudiciaria bezeichnet. Ich glaube den Beweis geliefert zu haben, dass diesem Bau wesentliche Elemente der basilica abgehen. Vgl. meine Anfänge der Christl. Kunst, S. 186.

S. 33 wird noch der alte von Kugler schon dem Franzosen Prevost nachgeschriebene Irrthum wiederholt, welcher die Basilika des Reparatus zu Orléansville ins Jahr 252 statt 325 setzt. Vgl. Anfänge der Christl. Kunst, S. 150.

Ueber den Dom von Trier S. 35 enthalte ich mich jeder Bemerkung; der ganze Passus ist jetzt, nach dem Erscheinen des lange erwarteten v. Wilmowsky'schen Werkes antiquirt.

Ob Oehrn S. 45, die Benennung des Wirthschaftshofs, auf area zurückzuführen, scheint zweifelhaft. In Trier heisst, wie der Verfasser selbst anderwärts bemerkt, das alte Kloster ad Horrea (S. Irminen) Oehren. Es wäre demnach eher an horrea zu denken.

Unhaltbar sind auch S. 47 die Angaben über die Bauthätigkeit des Bischofs Nicetius in Trier, namentlich hinsichtlich des Doms. Falsch oder wenigstens unbewiesen ist, dass der Mitte des 6. Jahrh. »zwei bedeutende Stiftungen vor den Thoren der Stadt angehören: stromaufwärts S. Maximin, stromabwärts S. Eucharius«. Zudem liegen beide Klöster umgekehrt, S. Eucharius ober-, Maximin unterhalb der Stadt.

Das Castell des Nicetius S. 48 wird bekanntlich an verschiedenen Orten gesucht. Otte spricht nur von einer Annahme, indem er zwei Hypothesen vermischt, von denen die eine das Schloss nach Neumagen, an den Ausfluss

des Dhrone- (nicht Rhone-) flüsschens, 5 Stunden unterhalb Trier, verlegt, die andere es mit Bischofstein an der Untermosel bei Coblenz identificirt.

S. 49 Echternach liegt an der Sauer, nicht Sur.

S. 60 wird die Geschichte der Ethikonen. der h. Ottilie und ihrer Stiftung auf der Hohenburg als historisch gesichert behandelt. Die reiche, den Gegenstand betreffende Specialliteratur und der sagenhafte Charakter der Legende scheinen dem Verfasser entgangen zu sein. Ebenso unvollständig sind die Angaben über die berühmte »Heidenmauer« S. 61.

S. 212 die Basilika zu Echternach ist in den letzten Jahren wieder hergestellt worden.

Mancherlei liesse sich über das Strassburger Münster und überhaupt in Betreff der Denkmale des Elsasses nachtragen. Bei der unvollständigen und geringen Kunde, welche über letztere bisher jenseits des Rheines gedrungen, kann das unmöglich einen Vorwurf begründen. Das warme Interesse, welches der Chef der Elsass-Lothringischen Verwaltung, Herr Oberpräsident von Möller, an den nationalen Monumenten nimmt, hat es ermöglicht, wenigstens einigermassen diesem Uebelstand abzuhelfen. In diesen Tagen soll der erste Band der im Auftrage der kaiserl. Regierung von mir bearbeiteten beschreibenden Statistik der Denkmale von Elsass-Lothringen unter die Presse gehen, und ich hoffe, dass auch für die Fortsetzung und Ergänzung des Otteschen Werkes sich mancher Beitrag ergeben wird.

Die vorstehenden Bemerkungen haben nur den Zweck, als Fingerzeige bei einer neuen Auflage des Buches zu dienen, keineswegs jedoch, das Verdienst Otte's irgendwie zu schmälern. Die Partieen des Werkes, welche dem Wohnsitz des Verfassers näher liegen, sind, soweit ich sie zu beurtheilen weiss, tadellos, das Ganze ist und bleibt gleich dem »Handbuch der Kunstarchäologie« eine Zierde unserer Literatur. Wir bringen dem ehrwürdigen Greise mit unserm Glückwunsche zugleich den Ausdruck unserer wärmsten Wünsche für den Fortgang und die glückliche Vollendung der »Geschichte der deutschen Baukunst« dar.

Strassburg, 22. Juli 1875. *F. X. Kraus.*

**Joh. N. Cori,** Bau und Einrichtung der deutschen Burgen im Mittelalter mit Beziehungen auf Oberösterreich. Mit 104 Abbildungen im Texte. Linz 1874. Verlag des Museum Francisco-Carolinum, 8°, 172 S.

Ueber die profane Architektur des Mittelalters besitzen wir an den allgemeinen Schriften von Krieg von Hochfelden, San Marte-Schulz, Scheiger, Weininger, Leber, von Cohausen bereits eine treffliche Literatur, woran sich zahlreiche Monographien über einzelne Schlösser reihen. Nichts desto weniger hat uns der Verf. im vorliegenden Buche einen sehr willkommenen Beitrag geboten und eigentlich zum erstenmal das berührte Thema, in doctrinärer Weise aus zahlreichen Quellen und Hilfsschriften schöpfend, in einen einheitlichen Rahmen gefasst. Sowol in historischer als cultur- und kunstgeschichtlicher Beziehung finden wir hier den umfangreichen Gegenstand in gedrängter Darstellung, welche nur das hauptsächlichste und allgemein wichtige, diess aber gründlich und erschöpfend behandelt. Dabei dienen die allerdings zahlreich eingemischten Beispiele in Wort und Bild, in denen die Burgen Ober-

österreichs in erster Linie gestellt sind, als Erklärung der allgemein aufgestellten Hauptgesichtspunkte, oder der als Abweichungen von der Regel bezeichneten Erscheinungen.

Die Einleitung stellt zunächst die Eintheilung der Burgen in Land- und Stadtburgen, Wasser-, Gebirg- und Flachlandbauten fest. Wir vermissen hier nur, dass, wie in dem ganzen Werke, der so wichtigen und kunsthistorisch am interessantesten erscheinenden Kaiserpfalzen keine Erwähnung gethan wird, über welche doch in Moller's Denkmälern, in Grueber's Kaiserburg zu Eger und A. Holzen's Kaiserhaus in Goslar sehr bedeutende Monographien vorliegen. Die historischen sowie die rechtlichen Bedingungen des Burgenbaues werden erörtert, die Reminiscenzen des Römischen Lager- und Festungsbaues, welche sich bis ins romanische Zeitalter erhalten haben und sowol in der Anlage des Planes als in gewissen Mauertechniken nachweisbar sind, bezeichnet. Bruchstein-, Quaderstein- und Backsteinbau erscheinen nach localen und zeitlichen Bedingungen in abwechselnder Folge.

Im Uebrigen zerfällt der Inhalt des trefflichen Buches in die genauen Schilderungen der Herrenburg und des besonders dem niederen Adel eigenen Burgstalls. Betreffs der ersteren beschreibt der Verf. zunächst die Vorburg mit der Zingelmauer und dem ersten Thore, dem eingeschlossenen Zwinger oder Turnierhofe (Reithof), um den sich von gemeinschaftlicher Mauer umfriedet, die Nutzgebäude, Ställe u. dgl. gruppirten. Bei der Beschreibung der Hauptburg ist dem System der Zinnenbekrönung, deren geläufigen Namen Crennelirung wir vermissen, eingehende Würdigung gewidmet, ihre Theilung in Wintberge und Scharten, die Vorrichtungen der Schiesslucken, Mordgänge, Wehrgänge und auf Consolen vorkragenden Friesbögen sammt den Schutzdächern mit Erklärung ihrer fortificatorischen Bedeutung geschildert. Erker und Wichhäuser sind die kleinen Schutzthürme auf den Mauern; die letzteren kommen jedoch früher vor als der Verf. annimmt, wie unter Anderm eine Stelle im deutschen Alexanderlied beweist. Die Literatur des Mittelalters ist vom Verf., wie aus der Darstellung zu erhellen scheint, überhaupt nicht viel zum Zweck von Belegen herbeigezogen, obschon die Rittergedichte Frankreichs und Deutschlands diessbezüglich reiche Ausbeute gewähren und von San Marte u. a. zum genannten Behufe auch theilweise schon in Anspruch genommen wurden. Hievon wird man z. B. bei der Beschreibung der für die Thorsperre gebrauchten Vorrichtungen erinnert (pag. 45 ff.), wozu Wigalois höchst merkwürdige Beitrage lieferte. Sehr erschöpfend gibt uns der Verf. das Wesen, Entstehung und Zweck des Bergfried's zu verstehen, dessen innere Eintheilung, dessen öfters aus Holz- und Steinbau gemischte Architektur ausführlich beschrieben ist.

Ein besonderer Abschnitt sucht von dem Angriffs- und Vertheidigungswesen der Burgen ein Bild zu entwerfen, schildert die Organisation der Besatzung, die Vorkehrungen und Stürmmaschinen der Belagerer, die Vorgänge bei einer kriegsgemässen Zerstörung des Gebäudes und endlich die Umwandlungen, welche alle diese Verhältnisse nach Einführung der Feuerwaffen (von deren Anwendung in Oberösterreich zuerst 1390 Erwähnung geschieht) erfahren haben.

Zu der Erörterung über den Palas hätten die Einrichtungen der grossen deutschen Burgen, Gelnhausen, Münzenberg u. a., sowie ebenfalls die literarischen Zeugnisse viele Aufhellungen gebracht. Sehr umständlich und mit bestem kunsthistorischen Verständnisse wird im Anschlusse daran die Construction und Decoration der Innenräume gegeben. Die hier berührten Gegenstände gehören dem Gebiete der Kunstindustrie an, Bodenfliesse, Wandteppiche, Vorrichtungen für den Lichteinlass, Kamin und Ofen, Mobiliar. Wenn bei dem Artikel Leuchter eine Anzahl romanischer Lichtträger von Kandelaberform der romanischen Erzgiesserkunst in Illustrationen sammt darauf bezüglichem Texte vorgeführt werden, so wäre indess zu bemerken, dass dergleichen bloss eine kirchliche Anwendung fanden und keineswegs im Wohngemache; dagegen gibt, was die Erleuchtung der Sääle anbelangt, die bekannte Stelle im Parzival Auskunft, für Laternen auch z. B. Theophilus &c.

Die nach Zeit und Kunststyl wechselnden Formen der Eisenarbeiten an den Thüren, die Brunnen, Küchen und sonstige Vorrathsräume erfahren gründliche Beschreibung, und schliesst sich daran ein kulturgeschichtliches Kapitel über das Leben der ritterlichen Gesellschaft auf dem Turnirplatz, im Saal, in Kemanate und Gaden.

In dem kleinen Burgstall vertritt der Burgfried die Stelle des Palas und ist also sowol Schutzbau als Wohnraum. Die Vorburg fehlt natürlich in diesem Falle gänzlich. Zuweilen schrumpft der Thurm dann völlig zum befestigten Wohnhause zusammen. Am Schlusse liefert der Verf. noch einige Mittheilungen über die in neuester Zeit so häufige pietätlose Verwüstung alter interessanter Bauwerke dieser Gattung. Wo von dem Ende des mittelalterlichen Burgenwesens im 16. Jahrh. die Rede ist, wären Hinweisungen auf die von Italien kommenden Neuerungen im Fortificationsbau und auf Dürer's diessbezügliche Verdienste wohl am Platze gewesen.

Das sehr gut gearbeitete und ausserordentlich methodisch angelegte Werk darf in der That ein Lehrbuch für seinen Gegenstand genannt werden, worüber es in der klarsten Weise zu orientiren geeignet ist. *A. Ilg.*

Regesten zur Geschichte des St. Stephans-Domes in Wien, von **A. Camesina R. v. San Vittore,** Wien 1874. 8. 133 Seiten.

Es ist eigenthümlich, dass der St. Stephansdom in Wien, ein Bauwerk, das, abgesehen von der Besonderheit seines Hochthurmes, in der Gruppe der gothischen Kirchenbauten einen der hervorragendsten Plätze einnimmt, bis jetzt ebenso einer wissenschaftlich-archäologischen Bearbeitung, wie einer urkundlich begründeten, quellensicheren Baugeschichte entbehrt. Wenngleich die Literatur dieses Kunstdenkmals nicht gering ist und sich unter den zahlreichen dasselbe behandelnden Werken mehrere finden, bei deren Bearbeitung man von diesen beiden Standpunkten ausging, so können sie doch den Ansprüchen, die man gegenwärtig an derlei Werke stellt, nicht genügen; sie sind wohl schätzbares Material, aber ungenügend, d. i. weder erschöpfend historisch, noch hinreichend eingehend archäologisch.

Ebensowenig wurden die Mittheilungen der k. k. Centr.-Comm. für Baudenkmale und die Schriften des Wiener Alterthums-Vereines dieser Aufgabe

bisher gerecht, obgleich sich in den vielen Bänden dieser Publicationen nicht wenige Aufsätze finden, welche als sehr beachtenswerthe Beiträge zur Bearbeitung des Domes nach beiden Richtungen gelten können. Doch wollen wir desshalb mit beiden Instituten nicht rechten; die betreffenden Redactionen hatten sicherlich triftige Gründe, die von uns gewünschte und bezeichnete Publication zu unterlassen.

Das neueste Werk, durch welches die Literatur des Wiener Münsters bereichert wurde, ist das oben erwähnte. Es gehört ebenfalls nur in die Gruppe jener Publicationen, die die Bestimmung haben, den einstigen Geschichtschreibern der Wiener Hauptkirche reiches und verlässliches Material zuzuführen, und diesem Zwecke entspricht es vollkommen. Camesina's Werk beschäftigt sich mit jenen im städtischen Archiv vorhandenen Urkunden, welche sich auf solche Stiftungen beziehen, die mit dem Dome in irgend einer Verbindung stehen. Die älteste erwähnte Urkunde datirt von 1306, die jüngste von 1545, die 627 meist präcis abgefassten Regesten umfassen demnach einen Zeitraum von nahezu dritthalbhundert Jahren. Die meisten dieser Urkunden bringen Nachrichten über Stiftungen zu bestimmten Altären, über Jahrtage, ewige Lichter und Grabstellen, und bekommen mehr Bedeutung durch die Stifter selbst und durch das Stiftungs-Vermögen (häufig Wiener Häuser oder, um sich der heutigen Bezeichnungsweise zu bedienen, durch die auf diesen zu Stiftungszwecken angelegten Haussätze), als wie durch die Art der Stiftungspersolvirung. Viele Urkunden werden jedoch dadurch wichtig, dass sie uns Partien der inneren Einrichtung der Kirche, einzelne Kapellen bezeichnen, über deren Standort und Bestand man heutzutage nicht im klaren ist, so z. B. den Lettner, die Karner, die Altäre am heutigen Musikchor, der ehemaligen Empore, die als Capelle diente u. s. w. Einige bringen auch Nachrichten über den Chor- und Langhausbau, über die Ausschmückung der Fenster mit farbigen Gläsern. Es ist nicht zu wundern, dass sich im städtischen Archive eine so grosse Anzahl diessbezüglicher Urkunden findet, da die Stadt Wien der stete Patron des Münsters war und die städtische Obrigkeit meist als Hort zu Hinterlegung der wichtigen Documente diente und mit der Vollstreckung der letztwilligen Anordnungen überhaupt betraut wurde. Uebrigens findet sich unter diesen Regesten hie und da eines, das aus einer anderweitig befindlichen Urkunde excerpirt wurde.

Ein so wichtiger, ja unentbehrlicher Beitrag diese Regesten für die einstige Bearbeitung der Geschichte des Domes sind, so glauben wir doch nicht zu irren, wenn wir im Archive der erzbischöflichen Kanzlei, des Wiener Bürgerspitals und vielleicht auch der n. ö. Stände, jedoch insbesonders des Domkapitels eine nicht geringere Ausbeute nach dieser Richtung vermuthen. Diesen Schatz zu heben, dürfte mit Rücksicht auf das vorliegende Buch niemand mehr berechtigt sein, als Reg.-Rath von Camesina, der gründliche Kenner der älteren Geschichte Wiens und der emsige Forscher nach ihren Details.

*Dr. Karl Lind.*

**David Schönherr,** Das Schloss Runkelstein bei Botzen. Mit einem Inventar des Schlosses von 1493. Innsbruck, Wagner 1874. S. 56. 8.

Eine humoristisch gefärbte Darstellung des trostlosen Zustandes, in welchem sich das Schloss Runkelstein und seine bekannten Fresken befinden. In Bezug auf die jüngstens viel besprochene Frage, inwieweit diese Fresken resp. das Schloss zu erhalten, zu restauriren oder zu erneuern sind, stellt sich der Verfasser auf die Seite des Gutachtens der k. k. Central-Commission zur Erhaltung der Baudenkmale, welches das Ministerium für Cultus und Unterricht adoptirt hat und in Ausführung bringt. Darnach wird gestützt und erhalten nur dasjenige, dessen Erhaltung (ohne Erneuerung) eben im Bereiche der Möglichkeit liegt. Dem Schriftchen ist ein Inventar des Schlosses Runkelstein aus dem Jahre 1493 über seine civile und kriegerische Ausstattung in wörtlichem Abdruck angehängt. Dasselbe mag als Beitrag zur Geschichte der Burgen, ihrer Einrichtung und Ausrüstung gelten. *J. F.*

Die Schloss-Kapelle zu Klein-Heubach und ihre künstlerische Ausschmückung. Mainz, Kirchheim. 1875. 8°. (96 S.)

Bis vor wenigen Jahren ganz im Geschmacke der Zopfzeit ausgestattet, wurde die Kapelle im Auftrage des jetzigen Besitzers Fürsten Karl zu Löwenstein nach dem Plane des Oberbaurathes Friedrich Schmidt in Wien restaurirt oder vielmehr in eine reich polychromirte Kapelle der romanischen Uebergangszeit verwandelt. Die Compositionen der Wandgemälde sind von Prof. Ed. Steinle in Frankfurt entworfen und von ihm selbst und seinen Schülern Bode und Becker ausgeführt. Die Decorationsmalereien hat Beckers aus Cöln gefertigt. Die Marmor-, Steinhauer- und Holzschnitzarbeiten rühren von Blees in Mainz, das Figürliche von Petri in Frankfurt her. Auch die übrige Ausschmückung der Kapelle mit Metallarbeiten, Stickereien u. dgl. wurde bewährten Kräften anvertraut. Hauptzweck der Schrift ist, den frommen Besuchern der Kapelle einen Schlüssel zum Verständniss der Wandgemälde und der in denselben angewandten Symbolik zu geben. *F. S.*

**John Birch**, Architect. Country Architecture . . . . being a series of executed works and designs for buildings connected with landed property . . . Edinburgh & London. William Blackwood and Sons, 1874. 4° 49 Tafeln mit begleitendem Text.

Dieses Werk des Architekten John Birch gibt Beispiele für alle Arten Nützlichkeitsbauten, deren man auf dem Lande bedarf. Der Gesichtspunkt ist also der der Brauchbarkeit in Verbindung mit Comfort, nicht der künstlerischer Schönheit oder malerischer Decoration, wie sie heute bei den ländlichen Bauten Englands in besonderer Uebung steht. Das Malerische, was diese Bauten dennoch zum grossen Theile haben, geht aus der Grundanlage und der Eintheilung hervor, darauf das englische Haus den ersten und grössten Nachdruck legt. Die Arten von Gebäuden, welche sich in diesem Werke dargestellt finden, dem Zwecke entsprechend fast sämmtlich niederer Ordnung, sind die folgenden: Arbeiter-Cottages, einzeln wie in Gruppen, die auf den Landbesitzungen verschiedener Herren ausgeführt worden, oder andere für die Arbeiter errichtete Bauten wie z. B. ein Leseinstitut; Eingangslodges, d. i. Wohngebäude für den Thorwächter, nebst Thor und Brücke, Häuser für Gärtner und Aufseher, für die Meierei, für den Hufschmied und den Verwalter,

Stallgebäude, Hospitäler, Schulen, alles für den ländlichen Bedarf berechnet. Die letzten Tafeln enthalten auch einige Landsitze für Gentlemen, bei denen aber auch Anordnung und Comfort die Hauptgesichtspunkte sind. Den Tafeln, die jedesmal den Aufriss nebst allen nöthigen Grundrissen enthalten, ist ein kurzer Text beigegeben, der jedoch auch das Nöthige für den Maurer, den Zimmermann und die sonstigen Handwerker mittheilt und zugleich die Kosten angibt. Die Ausstattung ist gediegen. *J. F.*

**Allgemeine Bauzeitung.** Gegr. von Förster. XL. Wien 1875. 1—8.

Inh.: Hansen, Restauration des Schlosses Rappoltenkirchen. — Fr. Tophoff, Das sogen. venetianische Haus zu Münster in Westfalen. — Th. Kutschmann, Schlosskirche zu Quedlinburg. — Das Schloss zu Wolbeck in Westfalen. — Gruner, Kapelle im Peterhof zu Freiburg im Breisgau. — Ferner moderne Bauten: Komische Oper in Wien, Kirche in Fünfhaus, Villen etc.

**Deutsche Bauzeitung.** Red.: K. E. O. Fritsch und F. W. Büsing. IX. Jahrg. Berlin 1875. Nr. 1—71.

Inh.: Karl Tietz. (Nr. 5.) — Das neue Stadthaus zu Paris. (Nr. 9.) — Architektonische Streifzüge in Kleinasien. (Nr. 15.) — Der Entwurf zur äusseren Herstellung der Vierungskuppel am Münster zu Strassburg. (Nr. 21.) — Die neuen Pläne zur Umgestaltung des alten Museums in Berlin. (Nr. 25.) — F. Adler, Der Dom zu Regensburg. (Nr. 27 u. ff.) — Zur Herstellung der Vierungskuppel am Münster zu Strassburg. (Nr. 33.) — Vom Dome zu Naumburg (Nr. 54.) — P. Tornow, Zur Herstellung der Vierungskuppel am Münster zu Strassburg. (Nr. 59.) — Vom Dome zu Köln. (Nr. 63.) — Zur Inventarisirung der deutschen Baudenkmäler. (Nr. 64.) — Zur Ausgrabung der Altis von Olympia. (Nr. 65.) — Die Enquête über das Urheberrecht auf dem Gebiete der bildenden Kunst. (Nr. 71.) — Mittheilungen aus Vereinen, Konkurrenzen etc. (Mit Illustrationen.)

Daly, **Revue générale de l'architecture et des traveaux publics.** Paris, Ducher et Cie. 1875. 4e sér. vol. 2. 1—6. Fol.

Inh.: Culs-de-lampe au château de Blois et au château de Chambord. — Fragments divers, à Torcello (XI. siècle). — Cartouche et Metopes au château de Bournazel (XVI. siècle). — Couronnement de croisée (XVIII. siècle). — Moderne Bauten etc. Abbildungen in Kupferstich, im Text Holzschnitte.

**Encyclopédie d'architecture.** Revue mensuelle des traveaux publics et particuliers. Paris, Ve. Morel et Cie. II. sér. 4. 1—7. Fol.

Inh.: Le palais Granvelle à Besançon. Restauration. — Baudot, La restauration de nos monuments historiques devant l'art et devant le budget. — Château d'Ormesson (XVII. et XVIII. siècle). — Petit theâtre de Trianon XVIII. et XIX. siècle). — Moderne Bauten etc. Kupferstiche, im Text Holzschnitte.

---

## Malerei.

Peintures murales, decouvertes dans l'église paroissiale de St. Jacques à Utrecht, décalquées par Theod. H. F. van **Riemsdijk,** dessinées, lithographiées et publiées par **W. Pleyte.** Leyde, E. J. Brill 1874. 2 Bl. Text. XIV Tafeln.

In der Jacobskirche zu Utrecht wurden vor einiger Zeit an dem Thurm, der noch aus dem zwölften Jahrhundert herrühren soll, an einer dicken Schicht von Tünche Reste von Wandmalereien aufgefunden. Die Gemälde sind in der letzten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts und keineswegs von einem irgend hervorragenden Künstler ausgeführt, dabei in einem so desolaten Zustande,

dass man nur mit Mühe einzelne Darstellungen zu erklären vermag. Das beste und interessanteste Gemälde dürfte das auf Taf. I wiedergegebene sein. Herr W. Pleyte glaubt in den Heiligen S. Stephania und S. Victor zu erkennen. Sind die auf Taf. II u. III in Originalgrösse gegebenen Durchzeichnungen correct, so müssen die Köpfe dieser Heiligen von grosser Schönheit sein. Auf Taf. IV — X sind Darstellungen aus dem Leben des Eremiten Antonius wiedergegeben; einige Durchzeichnungen einzelner Köpfe zeigen jedoch, dass dieser ganze Kreis von Bildern ziemlich unbedeutend ist. Taf. XI zeigt Fragmente von verschiedenen Gemälden; das eine erklärt Herr W. Pleyte als den Tod der Maria aegyptiaca, die zur Seite der Leiche knieenden Männer als S. Zopinus und Johannes. Ich halte dies Gemälde für eine Darstellung aus der Legende der Maria Magdalena. Im Hintergrunde sieht man sie von der Erde emporgehoben; an ihrer Leiche den h. Maximin und den Einsiedler, der die Verklärung der Heiligen schon früher bemerkt hatte. Taf. XII enthält Umrisse von unentzifferbaren Fragmenten; Taf. XIII zeigt die Ueberreste eines schwer beschädigten Gemäldes, das möglicherweise den Calvarienberg darstellte. Vier Engel, welche die Passionswerkzeuge tragen und in der Luft schweben, sind leidlich erhalten; dass sie nicht von besonderer Schönheit sind, beweist die auf Taf. XIV mitgetheilte Pause eines der Köpfe. Der Vordergrund ist gänzlich ruinirt; hie und da sind Köpfe und Extremitäten wahrzunehmen, einen Zusammenhang in der Darstellung ausfindig zu machen, ist jedoch wohl kaum möglich. Die Hypothese des Herausgebers, dass diese Malerei als Hintergrund für ein plastisch gearbeitetes Krucifix diente, hat viel für sich.

Wenn somit die Wandmalereien, die in dieser sehr glänzend ausgestatteten Publication uns vorgeführt werden, dem Archäologen wie dem Kunstfreunde nur wenig interessantes und anziehendes zu bieten vermögen, da weder die künstlerische Ausführung derselben irgend über das Niveau des Gewöhnlichen sich erhebt, noch iconographisch bemerkenswerthe Folgerungen sich an dieselben anknüpfen lassen, so ist doch die Sorgfalt der Herausgeber und vor allem die Opferwilligkeit der Utrechter Provincialgesellschaft für Kunst und Wissenschaft, auf deren Veranlassung die Publication erfolgte, hoch anzuerkennen und es wäre nur zu wünschen, dass dies Beispiel in Deutschland von Seiten unserer vielen Vereine recht viel Nachahmung fände. Besseres und Wichtigeres würden wir allerdings zu veröffentlichen haben.

Breslau. *Alwin Schultz.*

Verhandlungen des historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg. 22. Band der neuen Folge. Stadtamhof, 1874. 8°.

Der vorliegende Bericht enthält eine kunstgeschichtlich interessante Studie von Dr. B. Hidber, ord. Professor der Geschichte an der Hochschule in Bern, unter dem Titel: Der Goliath in Regensburg und die Goliath- und Gollattengassen überhaupt. In genannter Stadt befindet sich unfern der alten Donaubrücke, mit der Rückfronte gen Norden blickend, ein altes Haus, an der Strassenmauer mit einem riesigen Gemälde des Goliath und David geziert, welches heute in stark restaurirtem Zustande doch immer noch seine Entstehung während des 16. Jahrhunderts erkennen lässt. Das Haus erscheint

zuerst i. J. 1573 unter der Benennung: zum Goliath. Graf von Walderdorff in seinem: Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart hält es nicht für unmöglich, dass der tüchtige Salzburger Freskomaler Hans Bocksberger, von dem auch die Schildereien am Regensburger Rathhause herrühren, der Verfertiger des Riesenbildes gewesen sei. Prof. Hidber weist nun in seiner überzeugenden Darstellung des Gegenstandes nach, dass wir, was die Entstehung von Goliathbildern überhaupt betrifft, es mit einer jener im Mittelalter nicht seltenen naiven Verwechslungen oder Umdeutungen von ursprünglich etwas ganz anderes bedeutenden Namen zu thun haben. Der Verfasser erklärt also Goliath in diesem Betracht aus Collata, welches mittellateinische Wort denjenigen Stadttheil bezeichnet, woselbst sich Leibeigene von adeligen Herren oder Klöstern unter städtischem Schutze angesiedelt hatten, um ihren Dienstleistungen gegen die bisherigen Herren zu entgehen. Sie wurden von den Städtern sehr gerne aufgenommen, welche dadurch an Wehr- und Arbeitskraft bedeutend zunahmen, während der Adel in denselben Beziehungen eine empfindliche Schädigung erfuhr. Häufig wurden blutige Kämpfe desswegen geführt. Insbesondere zeigen schweizerische Städte die Eigenthümlichkeit der Collaten, welche Du Cange erklärt: vectigal, tributum quod ab universis subditis domino confertur. So besitzen Biel, Bern, Genf, St. Gallen, Burgdorf, Zürich, Basel, Chur, Solothurn, Freiburg an der Saane ihre Collaten, welche immer jedoch nicht im Kern der Stadt, sondern zwischen der innern und äussern Befestigung (so auch in Regensburg) lagen. Im Laufe der Zeit, bei schwindendem Bewusstsein von der ursprünglichen Bedeutung der Sache bildeten sich an den verschiedenen Orten wunderliche Ausdrücke an Stelle des alten Namens, z. B. in der Golletten, Corraterie, Kolaberg, Kolahüs, ja selbst Goldgasse, Göldithurm, in der Golden oder Golten. In St. Gallen heisst die alte Collata zwischen dem innern und äussern Thore Goliathstrasse und verziert ein grosses Goliathbild, ebenso wie in Regensburg, wo neben dem Hause ein Kohlenmarkt liegt, die Fronte eines dortstehenden Gebäudes.

Es wäre zu wünschen, dass im Hinblick auf diesen Gegenstand auch an andern Orten Untersuchungen angestellt würden. Dass eine derartige Naivetät dem Geiste der alten Zeit ganz angemessen wäre, zeigen genug Beispiele. Haben wir in Wien doch ein altes Haus, das in Reiminschrift und Bildwerk auf den Jordanfluss in Palästina bezogen wurde, obwohl der Name von einem Besitzer Namens Jordan herrührt; machten doch die Italiener aus der Bezeichnung eines alten Christushauptes einen neuen besonderen Heiligen, der den Titel: il Santo Volto bekam, und dergleichen mehr. *A. Ilg.*

Frans Hals. Radirungen von William Unger, mit Text von **C. Vosmaer.** Leiden. A. W. Sijhoff. Fol.

Das Werk, das uns vorliegt, ist die dritte von den speciell dem Einen Meister Frans Hals gewidmeten Monographien, die innerhalb eines Zeitraumes von nur 7 Jahren erschienen sind. Bürgers Aufsätze im XXI. Bande der Gazette des Beaux Arts, und darauf folgend Wilhelm Bode's: »Frans Hals und seine Schule« hatten zuerst die volle Bedeutung der Individualität dieses Künstlers dargelegt, der letztgenannte Forscher nebstdem auch die von ihm

ausgehende Einwirkung auf die holländische Malerei in genauere Untersuchung gezogen. Die neue Publication Vosmaers setzt es sich zum Ziele, ausser der Darstellung der künstlerischen Thätigkeit vornehmlich auch den Charakter der Umgebung und Zeitstimmung zu schildern, unter deren Einfluss sich das Naturell jenes Meisters bildet und formt.

Der Umstand, dass die eigentliche künstlerische Descendenz und die Jugendarbeiten des Frans Hals sogut wie unbekannt sind, gibt seinen später so scharf ausgesprochenen Eigenthümlichkeiten immer einigen Anschein spontanen Entstehens, oder wenigstens eines für uns nicht ganz klaren Bildungsprocesses. Die einzige Kunde von seiner Frühepoche, die Kenntniss der Thatsache, dass Hals ein Schüler des van Mander gewesen und bei diesem zwischen den Jahren 1600—1603 eine Lehrzeit durchgemacht hatte, war mehr geeignet, sein Emporkommen räthselhaft erscheinen zu lassen, als es aufzuklären, und die Annahme Waagens, dass Hals seine Weise von Rubens erlernt, schliesst neben innerer Unwahrscheinlichkeit sogar äussere Unmöglichkeiten in sich. (Vergl. Bode a. a. O.)

Was kann van Mander den Hals gelehrt haben? fragt Vosmaer und findet dafür neben der blossen »Fertigkeit der Pinselführung« und »Facilität der Auffassung« noch ganz bestimmte Hindeutungen. In jenen seiner erstern Periode angehörigen genreartigen Gemälden, wie das früher in der Suermondt-schen Sammlung, jetzt in der Berliner Galerie befindliche Bild eines ist, das einen Mann in lustiger Unterhaltung mit zwei reichgekleideten Mädchen darstellt*), spielt in der Tracht wie in der Auffassung ein Zug spanisch-flämischer Verwandtschaft, und dieses Bild gehört dem Charakter wie den Gebärden der Figuren nach zu der Reihe ähnlicher Scenen wie sie Dirk Hals, Esaias van de Velde und Buytenwech so häufig schildern. In Karel van Mander II., dem Sohne und Schüler des van Mander, der fünf Jahre älter als Frans Hals von diesem jedenfalls gekannt sein musste, erkennt aber der Verf. solche Merkmale, die auf die Verbindung, also auf die Gemeinsamkeit des Herkommens beider Künstler, demnach auf Karel van Mander, den Vater, zurückweisen. Die Compositionen, die dieser junge Karel van Mander für von Christian IV., König von Dänemark, bestellte Tapeten liefert, zeigen dieselben Motive in Kleidung, Haltung und Bewegung wie bei den eben genannten Meistern, aber neben dem »Aecht-holländischen« schimmern da auch Nüancen von spanisch-flämischer Art hinein, »welche tiefer als in der blossen Uebereinstimmung von Schnitt und Farbe der Kleidung liegend, sich in den Haltungen und Gebärden, in der Weise sich zu belustigen, im Ausdruck der Gesichter, in der Form der Arme, Finger und Beine, in allen jenen kleinen Zügen verrathen, von denen die Individualität bedingt wird. Diess alles deutet auf den Einfluss des van Mander und der Figuren von Frans Vranks, in welchen wir dieselben Grundzüge wiederfinden, und noch weiter zurück sogar auf J. Breughel hin« (p. 12).

*) Im neuen Katalog der Suermondt'schen Sammlung von Meyer und Bode ist dieses Bild dem Dirk Hals zugetheilt.

Endlich lässt eine bei Ploos van Amstel gestochene Zeichnung, welche einen Herrn und eine Dame Guitarre spielend in einem Renaissancesaal darstellt, den Verf. nicht mehr zweifeln, dass ihr Urheber Karel van Mander (I.) mit flämischen Erinnerungen erfüllt der Stammvater der ganzen Klasse von holländischen Gesellschaftsstücken ist, die neben den beiden Hals ihre erwähnten Genossen dann vorwiegend cultiviren. Ich vermag diese Darlegung hier nur in knappen Worten zu summiren, ihr Sinn ergiebt eine flandrische Filiation wenigstens für die eine Seite der Kunst des Frans Hals. Diese Richtung wird allerdings bei ihm in den Hintergrund gedrängt durch seine Thätigkeit als Bildnissmaler, als welcher Hals sich uns heute beinahe ausschliesslich präsentirt. Aber jenen Typus einer Früh-Epoche im Auge zu behalten, erscheint zumal desshalb wichtig, weil die Bekanntschaft damit uns noch am Ehesten zu seinen eigentlichen Anfängen zu führen vermag.

Ueberaus lehrreich und anziehend ist was der Verfasser an Parallelen und Beispielen beibringt, wie sich das Wesen des holländischen Volkes und die Haltung der gleichzeitigen Literatur in den Schildereien der Maler wiederspiegelt, von der wichtig thuenden Feierlichkeit, der »Deftigheid« der schwarz gekleideten Matronen und Herren, dem zurückgebliebenen Rest spanischer Grandezza und der calvinistischen Gravität der »Dortrechtschen« »Sancten«, dem lebensfrohen Gleichmuthe der selbstbewussten Bürger, die als Oberste und Fähnriche ihre festlichen Gelage feiern, bis zu dem tollen Uebermuthe der Kneipbrüder und ihrer weiblichen Gefährtinnen »mit den kurzen Fersen« wie Breederoo sagt, die als ihrem ständigen Aufenthalt in den Spelunken um die St. Bavo-Kirche in Haarlem zu finden sind, und den harmlosen Rommelpotspielern herab, die die Kinder auf den Gassen erlustigen.

»Ein Band inniger Verwandtschaft knüpfte damals die Malerei und die Literatur zusammen, beide ergänzen und erklären sich. Man findet die Rhetoriker wieder in den Künstlern der Renaissance, und vorzüglich bei den Kupferstechern des 16. Jahrhundertes; dieselben Sinnekens (Sinngedichte, Emblemata) wurden gedichtet und gezeichnet. Die italienischen Sympathien, welche Goltzius, Feddes, Bloemaert, van Mander, Franz Floris und Spranger begeistern, wecken auch Spiegel, Cornhert, Visscher, und den jungen Hooft. Derselbe Sinn für Natur und Volksleben, welcher die junge Schule im Anfange des 17. Jahrhunderts erfüllt, lebt in Breederoo, Coster, Starter, Cats und Huygens, und als später Hooft, Vondel, de Groot, van Baerle den lateinischen Classicismus durchführen und handhaben, sieht man diesen ebenso sich äussern bei Lievens, Bol, Hoogstraten, Bisshop, Lairesse und so vielen Andern.« (p. 9.)

Die nach Breederoo ausgeführte Erzählung einer Lustpartie, welche einige Bauern nach einem benachbarten Dorfe unternehmen, liest sich nicht anders als die direkte Beschreibung einiger Bilder von Ostade, Brouwer oder Jan Steen. Zuerst der gemüthliche Schmaus, Einzelne mit den herausgeputzten Mädchen scherzend, bis der Wein die Köpfe erhitzt, das verletzende Wort fällt, der Streit sich entspinnt, »Arent« sein Messer zieht, »Kees« die Heugabel fasst, — nun geht es drunter und drüber, das Blut strömt, Einer bleibt todt, die Gesellschaft stiebt auseinander. Alle die aus den Gemälden uns so wohl-

bekannten kleinen Züge bis auf die Art und Farbe der Kleidung, und jene Gestalten, wie sie auch Hals zuweilen malt, scheinen nun völlig lebendig vor uns zu stehen, wenn wir sie die Sprache der Dichter und Schriftsteller wie Breederoo, Starter und Coster reden hören. —

Der Nachweis der essentiellen Identität dessen was die Eigenthümlichkeiten der Kunstrichtung des Frans Hals ausmacht mit der gleichzeitigen Geistesströmung in Holland, und die Darstellung der Analogien, zwischen dem was gedichtet und was gemalt wurde, ist unstreitig die bedeutendste Partie in der Schrift Vosmaers. — Eine nun folgende eingehende Erörterung der Malweise des Meisters in den verschiedenen Stadien, gibt damit zugleich eine nach den Entstehungszeiten angeordnete Liste seiner Werke, die ein Anhang am Schlusse noch weiter ausführt. Obwohl hier wiederum mehrere Bürger und Bode unbekannt gebliebene Gemälde erwähnt erscheinen, so sind wir meiner Ansicht nach gegenwärtig doch noch ziemlich weit entfernt davon, uns eine irgendwie vollständige Uebersicht des wirklich vorhandenen Vorrathes der Arbeiten des Haarlemer Künstlers etwa so bilden zu können, wie wir diess bei einem nie vergessen gewesenen, und immer in Ansehen gestandenen Meister, z. B. bei Rembrandt im Stande sind. Fortwährend tauchen Bilder von Frans Hals auf, welche die hohe materielle Werthschätzung ans Tageslicht ziehen hilft. Auf der Ausstellung alter Kunstwerke im Palais des Corps legislativ in Paris (Sommer 1874) sah man wenigstens 8—10 echte Gemälde von ihm, darunter mehrere bisher ganz unbekannte.

Ueberaus merkwürdig war da ein Bild aus der Collection Cocret (Cat. Nr. 844), das in lebensgrossen Halbfiguren eine Gruppe von vier Personen darstellt, die in ausgelassener Weise lachend und scherzend um einen gedeckten den Vordergrund einnehmenden Tisch versammelt sind. Den Mittelpunkt der Gesellschaft bildet ein reich geputztes Frauenzimmer, mehrere von Wein und Lustbarkeit erhitzte Gesichter erscheinen zwischen den Schultern der vorne Stehenden. Die Färbung ist sehr energisch, in den Köpfen sogar übermässig roth und hart, die ganze Haltung ungefähr an die buntern Bilder des Dirk Hals erinnernd, wenn man sich diese etwa in grossem Massstabe ausgeführt denkt, doch lässt die Art der Pinselführung und die Qualität der Malerei keinen Zweifel aufkommen, dass wir es hier mit einem zwar ungewöhnlichen, aber ächten und sehr frühen Gemälde des Frans zu thun haben, das vielleicht jener Van Mander'schen Periode näher steht als alle seine übrigen bisher bekannt gewordenen Werke. Seltsam und alterthümlich ist auch die Form des gross und auffällig hingesetzten Monogrammes, ungefähr: f. h.

Den bedeutendsten erhaltenen Gemälden des Frans Hals müssen wir ein Bild zuzählen, das sich (Juni 1874) im Besitze des Hrn. C. Warnek in Paris befindet, und eine lebensgrosse Portraitgruppe von drei Kindern in ganzer Figur darstellt: zwei Mädchen von etwa 4 und 8 Jahren und einen zehnjährigen Jungen. (Ca. $1^1/_2$ Met. hoch und 1 Met. br.). Das Kleinste sitzt in einem Wägelchen, an das eine schwarzgraue, mit einem grossen Blumenkranz um den Hals geschmückte Ziege gespannt ist. Das grössere Mädchen geht neben dem Wagen einher, und fasst leicht das darinsitzende, während der Knabe

ganz im Vordergrund stehend die Zügel des Gefährtes hält. Unübertrefflich ist das frohe Treiben der Kinder zum Ausdruck gebracht, der Uebermuth des Knaben, der hellauf lachend das Thier zum schnellern Gang antreiben will, während die, wie es scheint, nicht ganz freiwillige Passagierin etwas ängstlich und mit zusammengepressten Lippen dreinsieht, und von ihrer ältern Schwester, die ihr mit Lachen Muth zuzusprechen scheint, beruhigt wird. Die parkartige Landschaft eröffnet links den Blick in eine Ebene, die von einem Dorf mit überragendem Kirchthurm abgeschlossen wird. — Nicht leicht gibt es ein Kunstwerk, in dem sich die reine Heiterkeit einer sorglosen Kinderexistenz klarer wiederspiegelt, und wenn die Scala der Seelenzustände, die Frans Hals fixirt, an sich keinen grossen Umfang hat, so weiss er dafür ihre feinsten Nüancen mit Bestimmtheit zu erfassen, wie kein zweiter. Im lebhaften Colorit und im Vortrag erinnert das Warnek'sche Bild an den Cavalier aus der Sammlung Pourtalès, jetzt bei Sir Richard Wallace in London (Bethnal Green Branch Museum R. W. Coll. Cat. Nr. 236).

Die beherrschende Sachkenntniss und die Anschaulichkeit, mit welcher Vosmaer die Charakteristik seines Landsmannes aus dessen Zeit und Umgebung entwickelt, hat ihr würdiges Seitenstück auch in der Wiedergabe der Bilder in den 20 Radirungen von William Unger, die die Publication illustriren. Die Schmiegsamkeit der Nadel Ungers ist gerade der Malerei des Frans Hals gegenüber eine so vollständige, dass seine Blätter eine Interpretation dieser selbst in Weiss und Schwarz geben, dergestalt, dass jedesmal nicht bloss die Haltung mit äusserster Treue, sondern sogar auch die Kennzeichnung der wechselnden Vortragsweisen in den verschiedenen Epochen mit Sicherheit abzulesen ist. —

Ohne schmerzliche Empfindung können heute die Haarlemer ihren angeblichen Erfinder der Buchdruckerkunst, den die moderne Kritik unbarmherzig zu einem Phantom verflüchtigt hat, von seinem Postamente wieder heruntersteigen sehen, sie haben einen Ersatz für ihn an einem andern grossen Bürger ihrer Stadt. Dem hingeworfenen Rathe Vosmaers aber, an die Stelle jenes vielgehegten Coster die reellere Persönlichkeit des Frans Hals zu setzen, möchten wir nicht beistimmen; das Museum zu Haarlem ist ein glänzenderes Monument als jede moderne Broncepuppe es je sein wird,' und die Monographie, die uns vorliegt, zeigt, dass die Holländer ihre Landsleute gebührend zu verherrlichen wissen. *F. L..nn.*

**Auguste Bry.** Raffet, sa vie et ses oeuvres. Paris 1874, Baur. 8°.

Der Verfasser vorliegender Monographie über einen der talentvollsten und productivsten französischen Künstler der Gegenwart, war ein jahrelanger Freund desselben und hat mit diesem Werke dem frühverstorbenen Meister ein Denkmal gesetzt, das von der edelsten Freundschaft inspirirt ist. Raffet war zu Paris am 1. März 1804 geboren; der Glanz der Waffenthaten Napoleons beleuchtete seine Wiege, und schon als Kind verherrlichte er in Zeichnungen den Waffenruhm seiner Nation. Zwar hatten ihn missliche Verhältnisse gezwungen, bei einem Drechsler als Lehrling einzutreten, aber die Liebe zur Kunst liess ihm keine Ruhe, das Genie überwand alle Schwierigkeiten.

Nachdem er unter Charlet und le Gros fleissige Studien gemacht hatte, trat er als fertiger Künstler vor das Forum der Oeffentlichkeit. Seine Hauptstärke bestand in der Zeichnung; zwar versuchte er sich auch in der Malerei, errang sogar den Preis der silbernen Medaille, aber seine eigentlichen Triumphe feierte er in den poetisch erfundenen und mit französischem Esprit auf den Stein hingeworfenen Compositionen. Bry gibt uns in seinem Werke die chronologische Aufeinanderfolge derselben und schliesst biographische Notizen an, um zu erklären, wie dieses oder jenes Werk entstanden sei. Denn Arbeit, unermüdliche Production ist des Künstlers eigentliches Leben, die gewöhnlichen Lebensumstände begleiten dasselbe nur wie Episoden. Eine solche günstige und nachhaltend auf Raffet's Kunststreben wirkende Episode war die Freundschaft des Fürsten Demidoff, den er auf der Expedition nach der Krim 1837 begleitete, und von welcher er eine Masse der herrlichsten Zeichnungen von Land und Leuten zurückbrachte; viele hat er auch mittelst Lithographie veröffentlicht. Denselben Fürsten begleitete er später auch nach Spanien, so wie er auch auf dessen italienischer Besitzung San Donato ein freundliches Daheim fand. Auf einer Rückreise von Paris dahin erkrankte er plötzlich in Genua und starb am 17. Februar 1860. Neben der Lithographie beschäftigte er sich auch mit der Radirnadel; die Blätter, welche er äzte, werden ihm gleichfalls einen unsterblichen Namen sichern. Leider vermissen wir in Bry's Werke ein Verzeichniss seiner Lithographien und Radirungen, er verweist nur auf Hector Giacomelli, der einen solchen specialisirten Catalog nachliefern will. Die Gazette des beaux-arts beschäftigte sich oft mit der künstlerischen Thätigkeit des Meisters, im 7. Bande sind auch einige Compositionen desselben copirt, unter anderen: Reveille, eine seiner beträchtlichsten historischen Dichtungen. Bry's Werk bringt uns auch zwei Bildnisse des Künstlers; das eine stellt ihn als 19jährigen Jüngling vor, wie er sich selbst 1823 gezeichnet hatte, das andere im kräftigen Mannesalter; auch zwei unedirte Radirungen liegen dem Werke bei, sowie zahlreiche Facsimiles seiner Briefe. Die National-Bibliothek zu Paris besitzt sein completes Werk, bei dem sich viele seiner Jugendwerke befinden, die heutzutage vergebens im Kunsthandel gesucht werden. Bry's Werk, dass nur in 300 Exemplaren gedruckt wurde, ist, wie man von einem Verleger wie T. Baur gewohnt ist, typographisch vollendet zu nennen. *J. E. W.*

**E. Förster,** Peter v. Cornelius. Ein Gedenkbuch aus seinem Leben und Wirken, mit Benutzung seines künstlerischen wie handschriftlichen Nachlasses, nach mündlichen und schriftlichen Mittheilungen seiner Freunde und eigenen Erinnerungen und Aufzeichnungen. 2 Bände. Berlin, Reimer. 1874. 1875. 8°.

Der Werth der vorstehenden Arbeit beruht auf der systematischen Ausbeute des Nachlasses unseres Meisters. Denn sonst hätte sich nach den beiden bereits vorliegenden Biographien [1]), welche beide in ihrer Art vortrefflich sind, und dadurch, dass sich die eine (Riegel) auf die extrem bewundernde, die an-

[1]) H. Riegel, Cornelius der Meister der deutschen Malerei. Hannover, 1866. A. Frh. v. Wolzogen, Peter von Cornelius. Berlin, 1867.

dere dagegen (v. Wolzogen) auf die allzu schwarzsichtige Seite stellt, sich auch gegnerisch ergänzen, eine dritte wohl kaum empfohlen.

In einer Beziehung aber befriedigte der Nachlass [2]) die Erwartungen keineswegs, und zwar gerade in der künstlerischen. Denn in dieser Beziehung enthält er ausser den ersten Redactionen der Lunettenbilder der Glyptothek (Göttersaal), welche demnächst auf Veranlassung des Besitzers in Merz'schen Stichen zur Publication gelangen werden, und früheren Actzeichnungen wenig Bemerkenswerthes. Dennoch liegt auch in dem Mangel eine negative Belehrung über die Conceptionsweise des Künstlers. Jene experimentellen Vorarbeiten, das Hin- und Herzerren des Motivs, das Denken mit dem Stifte, wie es die Entwürfe der meisten grossen Künstler zeigen, findet sich bei ihm nicht. Die Conceptionen wurden augenscheinlich mit ruhender Hand so weit auf rein geistigem Wege ausgebildet, bis sie zum definitiven Entwurfe gereift waren, welcher dann wohl nur selten mehr verworfen ward.

Ungemein reich dagegen war das handschriftliche und urkundliche Material, welches der Künstler mit Sorgfalt, ja sogar mit der Absicht, seine eigenen Memoiren zu schreiben, gesammelt hatte. Die privaten und amtlichen Correspondenzen gestatten nun nicht blos manchen Blick in die geistige Werkstatt, in welcher der Künstler mehr als die meisten seiner künstlerischen Zeitgenossen schuf, sondern sichern auch manches rein Aeusserliche, was sonst im Künstlerleben leicht verschwimmt, und worüber die Künstler selbst in spätern Jahren oft nicht mehr Aufschluss zu geben vermögen. Die Biographie des Cornelius erscheint mit einem Worte hier in authentischer Gestalt.

Verhältnissmässig spärlich ist das Material für die Jugendjahre. Doch sind seine Geburtsdaten (23. Sept. 1783) und Heimatverhältnisse (der Vater war Gallerieinspector Aloisius Cornelius in Düsseldorf) und anderes längst bekannt. Auch die Correspondenz mit dem schwärmerischen Jugendfreunde, dem Kaufmannsohn Fritz Flemming aus Neuss ist nicht im Nachlass vorhanden, sondern wurde von einem Neffen des Genannten in der Kölnischen Zeitung 1867, Nr. 84—86 veröffentlicht (bei Förster reproducirt). Der Briefwechsel, in welchem sich die Freunde die Namen Plato und Raphael beilegten, ist ziemlich excentrisch, und verräth ebenso viele unklare Genialität wie jugendlich romantische Anschauungen; doch ist der Drang nach Grossem und Ausserordentlichem bereits deutlich zu erkennen. Auch die Schicksale der frühesten Concurrenzarbeiten, die Cornelius an die »Weimarer Kunstfreunde« gesandt, sind durch Goethe's nicht allzu günstige Urtheile in der Jenaer Literaturzeitung 1804 und 1805 bekannt. Nach Förster wären die beiden Zeichnungen im Münchener Kupferstich- und Handzeichnungskabinet »Moses am Felsenquell« und der »Segen Jakobs«, die erstere Riegel unbekannt, die ältesten der erhaltenen oder bekannten Werke und von 1800 und 1801. Diesen würden dann die Wandmalereien in S. Quirin zu Neuss, leider in neuerer Zeit zerstört. folgen, indem

[2]) Er ist durch Kauf aus den Händen der Wittwe des Meisters, nunmehriger Signora Bajardi in Urbino, in den Besitz seines Neffen, Prof. Dr. C. Cornelius in München, übergegangen.

sie der Meister selbst vor nunmehr 50 Jahren als in seinem 19. Jahre gefertigt bezeichnet hat. Von Oelmalereien sind die »Vierzehn hh. Nothhelfer im Oratorium der barmherzigen Schwestern zu Essen die ältestbekannten Bilder, welche die direkte Einwirkung der Düsseldorfer Galleriestudien nach deutschen wie italienischen Meistern nicht verleugnen, im Gegentheil dieselben bis zur Charakterlosigkeit applicirt zeigen. Unerfreulicher noch sind dann Familienbildnisse, wie das im Besitz des Baron v. Grainger zu Düsseldorf befindliche von 1808, und das Erinnerungsbild an ein verstorbenes Kind im Besitz der Familie Scheidt zu Werden a. d. R. Mehr Gehalt und Selbständigkeit verräth ein mythologisches Bild »Pallas die Weberei lehrend«, im Besitz des Professors E. aus'm Werth zu Kessenich bei Bonn, wohl aus derselben Zeit wie die beiden vorgenannten.

Eine bestimmte Richtung vermochte er in Düsseldorf nicht einzuschlagen. Erst als er sich aus dem Schulkreise losgerissen hatte und nach dem Tode seiner Mutter nach Frankfurt a. M. übergesiedelt war, begann er seinen Weg zu finden. Ein Brief von Mosler an ihn v. J. 1809, September, welchen Förster mittheilt, zeigt indess, dass der junge Künstler seinem Freunde bereits vor seiner Uebersiedlung von seinen neuen Ansichten und von dem romantischen Entschluss, der »dürerischen Art« nachzustreben, Bekenntniss abgelegt hatte. Es künstlerisch zu documentiren hatte er jedoch erst in den Faustbildern [3]) zu Frankfurt Gelegenheit, nachdem er noch 1809 in der h. Familie (Städtische Gemäldesammlung zu Frankfurt) ein ziemlich eklektisches Verfahren beobachtet hatte. Mit den Faustblättern aber war er in den Kreis der Romantiker eingetreten.

Wie er sich dann nach kurzem Aufenthalt zu Frankfurt in Rom 1811 bis 1819 den schon vor ihm dahin gelangten Romantikern des Overbeck'schen Kreises gegenüber verhielt, ist in der Hauptsache bekannt. Doch erhärten die von Förster beigebrachten Briefe, dass er zwar bald der präraphaelitischen Strömung gegenüber einen entschieden deutschen Standpunkt zu wahren suchte, wie er denn von vorneherein Meister Stephan über Fiesole setzte, dass er aber anfangs das Uebergewicht Overbeck's entschieden empfand und sich der nazarenischen Richtung hingebend und beinahe fanatisch anschloss. Seine damaligen Oelbilder zeigen überdiess Cornelius entschieden unter Overbeck, wie die (freilich unvollendeten) klugen und thörichten Jungfrauen in der städtischen Gemäldesammlung zu Düsseldorf, die Flucht nach Aegypten bei Baron Schack in München, und die drei Marien am h. Grabe, im Besitz der Frau Obermedizinalräthin Stanius in Rostock. Das letztgenannte dieser Werke lässt überdiess den Künstler (nach einer Originalphotographie zu urtheilen) den Genossen Overbeck's am verwandtesten erscheinen.

Allein Cornelius war sich, seit er den Nibelungencyclus [4]) in Angriff ge-

[3]) 12 Federzeichnungen im Städel'schen Institute zu Frankfurt. Gest. von Ruscheweyh und Thäter. 1816.

[4]) 1812--1817. Sieben Zeichnungen im Besitz des Buchhändlers G. Reimer in Berlin, gest. v. Lips, Ritter, Amsler und Barth.

nommen, bewusst geworden, dass seine Kunst nach anderen Zielen gerichtet sei, nämlich nach monumentalen. Sein Brief an J. Görres vom 3. November 1814 [5]), gewissermassen ein Manifest und Apell an die deutsche Nation behufs Begründung einer derselben würdigen Kunstthätigkeit ist bekannt. Weltbekannt geradezu aber dürfen die ersten Schöpfungen der wieder erweckten Frescomalerei in der Casa Bartoldi zu Rom wie in Villa Massimi genannt werden. Bald nach Vollendung der ersteren folgte Cornelius dem Rufe des Kronprinzen Ludwig von Bayern nach München (Herbst 1819). Auch hier sind die glanzvolle Stellung und Thätigkeit des Meisters so bekannt wie sein Werk in der Glyptothek und Ludwigskirche, beide je ein Jahrzehend in Anspruch nehmend.

Die erstere Arbeit hatte fünf Jahre lang das freilich auch nicht reizlose Hemmniss zu bekämpfen, dass der Aufenthalt des Künstlers zwischen Düsseldorf und München getheilt war, indem er den Winter als Direktor der Düsseldorfer Akademie am Rheine, und den Sommer in München zu verbringen pflegte. Kaum aber hatte der Meister die Düsseldorfer Fessel abgestreift, um alle seine Kräfte München zu widmen, so hatte er auch schon die ersten Störungen seines anfangs so gedeihlichen Verhältnisses zu König Ludwig zu erfahren. Die aktenmässige Darstellung des Conflictes mit dem Hofbauintendanten v. Klenze und durch dessen Vermittlung mit dem Könige von Bayern bis zum unvermeidlich gewordenen Bruch ist neu, wie auch namentlich der Umstand, dass der Künstler schon 1829 in Folge der Missverständnisse mit der Ausmalung der Pinakothekloggien [6]) Schritte gethan, um München mit Berlin vertauschen zu können, und dass nur die Uebertragung der Ausmalung der Ludwigskirche den Meister bewog, noch ein weiteres Decennium auszuharren. In den eifersüchtigen Kämpfen jener Zeit sammelte sich mittlerweile viel Stoff für den Schöpfer der famosen Aussenbilder der Neuen Pinakothek zu München.

Cornelius, tief gekränkt, von seinem Könige auch entschieden unterschätzt, verliess im Frühling 1841 München in der Hoffnung auf die glänzenden Aufträge, die ihm in Berlin zu Theil werden sollten. Die materiellen Verhältnisse hatten sich für ihn durch die Gnade des Königs Friedrich Wilhelm IV. nicht ungünstig gestaltet, wie auch dem Meister ohne amtliche Belastung Rang und Titel eines Direktors und selbst ein zu erbauendes Haus zugesichert worden war, aber die gehegten künstlerischen Erwartungen sollten nicht in Erfüllung gehen. Eben damals starb Schinkel, welcher dem Künstler die Gelegenheit zu monumentalem Schaffen hätte darbieten sollen. Die vom Könige zunächst gewünschte Ausführung der Schinkelfresken in der Vorhalle des Alten Museums misslang, und das Misslingen fiel dem persönlich wenig betheiligten Meister zur Last, weil derselbe als Hauptkraft hiezu C. Herrmann aus München berufen

---

[5]) Zuerst abgedruckt im Archiv f. d. zeich. Künste 1867. S. 352.

[6]) Die Skizzen des Cornelius zu diesen von Cl. Zimmermann ausgeführten Malereien, im k. Kupferstich- und Handzeichnungskabinet zu München verwahrt, sind nach dem Erscheinen von Förster's Buch in trefflichen und getreuen Stichen von H. Merz mit Text von E. Förster bei A. Dürr in Leipzig erschienen (1875).

hatte, der in seinen selbständigen Münchener Arbeiten wenig Glück gezeigt. Dazu benutzte der Meister seine eigene augenblicklich auftragslose Zeit zur Ausführung des vom Grafen Raczynski verlangten Bildes »Christus in der Vorhölle« und debutirte somit vor dem scheelsichtigen Berliner Publikum gerade in dem Gebiete, worin seine unzweifelhafte Schwäche lag, nemlich im Gebiet der Oelmalerei. Endlich war die sonstige Beschäftigung, welche ihm der König vorläufig überwies, keineswegs seines grossen Namens würdig, wie Compositionen zu einem Pathenschild für den Prinzen von Wales [7]), zu Ehrenmedaillen, zu lebenden Bildern für ein Hofcarnevalfest [8]) u. s. w. Die Sache wurde noch schlimmer, als Cornelius die letzteren durch den Stich veröffentlichen liess, wozu sie entschieden nicht angethan waren.

Das Berliner Publikum verbarg auch seine Enttäuschung keineswegs und Cornelius fand sich bald in Berlin mehr angegriffen als jemals in München. Dafür war die königliche Gunst, damals noch von A. v. Humboldt gestützt, unwandelbar geblieben. Im Sommer 1843 erfolgte der Auftrag zur Ausmalung des damals beschlossenen Königsfriedhofs neben dem Dome, und der Künstler hatte mit den Entwürfen hiezu Anlass gefunden, sich den kleinen Gelegenheitsarbeiten zu entziehen und seine Kunst an einem derselben würdigeren Gegenstande zu erproben. Das Jahr 1843 auf 1844, welches Cornelius grossentheils in Rom verbrachte, sah nun jene herrlichen Compositionen [9]) entstehen, welche unstreitig zu den grössten Schöpfungen der Neuzeit gehören, ja vielleicht die bedeutendsten Werke der neueren deutschen Kunst genannt werden dürfen. Noch grossartiger entfalteten sich die aus den Entwürfen erwachsenden Cartons, von welchen in den nächstfolgenden Jahren einige mit dem gewissenhaftesten Fleisse hergestellt wurden, vorab die apokalyptischen Reiter. Allein mit der Revolution 1848—49 kam die Angelegenheit ins Stocken. Am 22. Juni 1849 wurde sogar die Sistirung aller Arbeiten ausdrücklich angeordnet, womit namentlich die Verpflichtung zu den stipulirten Zahlungen aufhören sollte. Förster gibt die ganze hieraus sich entspinnende höchst unerquickliche Correspondenz. Das Schmerzlichste für den Künstler aber war, dass nicht blos die politische und finanzielle Situation die Sistirung veranlasst hatte und aufrecht erhielt, indem er nicht übersehen konnte, dass über die Treppenhausmalereien Kaulbachs im Neuen Museum eine solche Arbeitseinstellung nicht verfügt worden war. Das ganze Project war vielmehr im höchsten Grade unpopulär und mehr als sonst war dieser Umstand auch von Einfluss auf den König.

Dieser jedoch, keineswegs gewillt, den Künstler die dem Camposanto entgegenstehenden Schwierigkeiten allzu schmerzlich empfinden zu lassen, betrieb

---

[7]) Umrisszeichnungen im Besitz des Bildhauers Hähnel in Dresden, gest. von Hoffmann u. Schubert.

[8]) Sechs Umrisszeichnungen zu Tasso, im Besitz des Buchhändlers G. Reimer zu Berlin, gest. von Eichens.

[9]) In vier Umrisszeichnungen im Museum zu Weimar, gest. von J. Thäter mit Text (von Brüggemann). Leipzig, Wigand. 1846.

nun die Herstellung des grossen Bildes für die Domapsis, für welche der König als Gegenstand »die Erwartung des Weltgerichts« gewählt hatte. Entwürfe, wie sie die Frankfurter Ableger der Nazarenerschule Veit und Steinle auf sein Ansuchen eingesandt, befriedigten ihn wenig, seinen einfach grossartigen und etwas strengen Ideen konnte nur ein Cornelius gerecht werden. Drei Jahre lang (von 1853—1856) arbeitete nun dieser in Rom an dem Entwurfe, nicht mit der Freudigkeit zwar wie am Camposanto, dessen Entwürfe ihn in eine wahrhaft selige Stimmung versetzt hatten, doch mit Hingebung und Versenkung. Gleichwohl dürfte das Werk nach der sorgfältigen Deckfarbenskizze (5′ 5″ : 4′ 8″ gross) zu urtheilen, in seiner strengen und nicht selten an Härte streifenden Gebundenheit den Vergleich mit den Camposantocompositionen kaum aushalten. König Friedrich Wilhelm IV. sah es noch und zwar mit hoher Befriedigung, verfügte noch voll Anerkennung, dass auch die Friedhofsmalereien wieder aufgenommen werden sollten, sank aber dann bald in jenen trostlosen Zustand, der die Einsetzung der Regentschaft in der Person des gegenwärtigen deutschen Kaisers zur Nothwendigkeit machte.

Doch verblieb es zunächst bei der Fortarbeit, ja es schien der Wunsch nach der Ausführung von oben lebhafter als vorher. Die ausgestellten Cartons hatten Berlin bekehrt und einen Sturm von Bewunderung hervorgerufen. Es wurden bereits Berathungen gepflogen, wie man die Malereien an dem vor der Sistirung hergestellten Gemäuer beginnen, und sie vor athmosphärischen Einflüssen und vor Beschädigung bei Fortsetzung des Baues schützen könne. Cornelius wurde durch die Berufung an die Spitze der Berliner Akademie ausgezeichnet, um seiner Wiederkehr nach Berlin zur Inangriffnahme der Wandmalerei eine möglichst ehrenvolle Form zu geben. Nach fast siebenjährigem Aufenthalt in Italien kehrte er daher 1861 mit frischen Hoffnungen nach Berlin zurück, aber nur um sich neuerdings enttäuscht zu sehen. Bethmann-Hollweg, der als Cultusminister sich so warm wie vormals A. v. Humboldt um die Interessen des ihm befreundeten Meisters angenommen, war während der Verzögerung von Cornelius' Rückkehr aus dem Cabinete ausgeschieden, und die Strömung in Preussen war indess entschieden kriegerisch geworden. Der Künstler ward mit Achselzucken und bedauernden Worten empfangen, und von der Fortsetzung des Werkes war an massgebender Stelle nicht mehr die Rede. Doch das Werk war des Meisters Lebensaufgabe geworden, welcher er um seiner selbst willen nachkommen musste. Noch sieben Jahre lang zeichnete der Künstlergreis in edler Zurückgezogenheit zu Berlin an den Cartons fast bis an den Tag seines Todes (6. März 1867).

Vollendet wurden von den grösseren Cartons und harren ihrer Aufstellung im Berliner Nationalmuseum folgende: Die vier apokalyptischen Reiter [10]), die sieben Engel mit den Schalen des Zornes, die Gruppe »Selig die da hungern und dursten nach der Gerechtigkeit [11]), die Ankunft des neuen Jerusalem, die

[10]) Gest. von J. Thäter 1849 und 1863.

[11]) In Oel gemalt für Raczynski. Der Entwurf zur Grablegung des Camposantocyklus diente zu einem Temperabilde für einen englischen Besteller, an dessen Namen sich Cornelius selbst nicht mehr zu erinnern vermochte.

Fesselung Satans, die Auferstehung am jüngsten Tage, der Sturz Babels, der Herr der Ernte, Gott auf den vier Symbolen, Christus und Thomas, und die Sendung des h. Geistes. Gleichzeitig entstanden nur wenige andere und zumeist kleinere Arbeiten, von welchen Förster die Zeichnung Lady Macbeth nachtwandelnd nach Riegel noch in den Besitz F. Bruckmann's in München setzt, welcher sie aber seit längerer Zeit dem Weimarer Museum geschenkt hat. Zur Aufzählung seiner letzten Arbeiten bei Riegel ist durch Förster keine weitere anzufügen gewesen.

Man dürfte sich glücklich schätzen, über jeden bedeutenderen Meister die Akten so zuverlässig und reichlich zu finden, wie sie jetzt der Kunstgeschichte über Cornelius zur Verfügung stehen, über welchen noch wesentlich Neues beizubringen nach Förster's Buch nachgerade schwer geworden sein dürfte. *F. R.*

Joseph Ritter von Führich. Lebensskizze. Zusammengestellt aus dessen im Jahrgange 1844 des Almanachs »Libussa« erschienener Selbstbiographie und den wichtigsten von Freundeshand gesammelten bis zur Gegenwart reichenden Daten. Mit Porträt. Wien und Pest. C. Sartori. 1875. 8°. 71 pag.

Der Referent ist in der That in Verlegenheit, von welchem Standpunkte an das Schriftchen der Massstab einer Beurtheilung gelegt werden soll. Wäre es der blosse Wiederabdruck der interessanten und fesselnd geschriebenen Autobiographie, so würde es genügen, hier zu sagen, dass damit allen Freunden des edlen Meisters und der Kunstgeschichte ein Dienst geleistet sei, denn diese Lebensskizze von Führich's eigener Hand hat hohen Werth, sie stellt sich den merkwürdigsten Mittheilungen von Künstlern aus allen Zeiten ebenbürtig an die Seite. Wie seine der Gegenwart entfremdete, wirklich grosse Kunst unterscheidet sich auch diese Weise Führichs, über sich selbst zu sprechen, von allem Modernen. Und solches nicht blos durch den Inhalt, welcher so »unzeitgemässe« Ansichten offenbart, sondern auch in der Form, durch die ehrliche, unaffektirte Einfalt, durch das liebevolle Eingehen auf die gemüthlichen Seiten des Lebens und die wesentliche Betonung des Häuslichen, des Familienlebens. Es ist kein Zufall, aber noch weniger Absicht, wenn uns der Verfasser, der als Künstler mit so warmer Begeisterung den Fussstapfen Albrecht Dürer's gefolgt ist, in der Beschreibung seiner Schicksale, seines Werdeganges an die Aufzeichnungen jenes alten deutschen Meisters erinnert.

Dies tritt insbesondere bei der Schilderung seines Jugendlebens und der frühesten Erziehung im Elternhause, ferner bei der Erwähnung von des Vaters Hinscheiden an den Tag.

Jedoch, wir haben an dieser Stelle nicht die Selbstbiographie zu besprechen, deren Abfassung einer früheren Zeit angehört. Es genügt ferner auch nicht zu constatiren, dass die Publicirung derselben ein Verdienst sei, insofern die »Libussa« in den Händen der Wenigsten nur mehr anzutreffen ist; an diesem Orte erfordert die Erweiterung der Lebensbeschreibung »von Freundeshand« Beachtung. Das Vorwort baut dem unausbleiblichen Tadel, der eine so flüchtige und ungenügende Arbeit treffen muss, mit der Bemerkung vor, dass »Lücken und kleinere chronologische Verstösse« entschuldigt werden mögen, indem »es nicht zulässig war, an die Quelle, den Künstler selbst, sich

zu wenden, weil man denselben mit dem vorliegenden Büchlein überraschen wollte,« — die Publikation erfolgte nämlich anlässlich des fünfundsiebenzigsten Geburtstages unseres Meisters. Der Verfasser scheint also von der Ansicht auszugehen, dass noch Niemand, ausser Führich selbst, sich mit der Erörterung von dessen Lebensgeschichte und Kunstthätigkeit beschäftigt habe.

Nun, es wären doch wohl unschwer Mittel und Wege zu finden gewesen, um den Gefeierten durch eine sorgfältigere Arbeit in der That würdig überraschen zu können, indem seit der Veröffentlichung der Autobiographie schon eine ganz ansehnliche Literatur über Führich sich angesammelt hat. Hätte der Herausgeber nichts Anderes gethan, als Wurzbach's biographisches Lexikon des Oesterr. Kaiserstaates aufzuschlagen, es müsste mehr zu Tage gekommen sein, als diese neun Seiten umfassende Notiz, welche dreissig Jahre aus einem so bedeutenden Künstlerleben behandeln will, und nicht einmal eine vollständige Aufzählung seiner hervorragendsten Werke und der literarischen Arbeiten Führich's enthält. Schon Wurzbach bedauerte, in der Selbstbiographie eine Anführung der zur selben Zeit entstandenen Schöpfungen zu vermissen und bemühte sich, die Reihe derselben komplett anzugeben, ohne zum Ziel zu gelangen; die vorliegende Arbeit erhebt sich aber nicht über die Gedrängtheit der Angaben eines Conversationslexikons. Auch von einer ästhetischen Würdigung der Führich'schen Muse ist keine Rede und so muss man diesen Theil und Zweck des Buches wohl als einen verfehlten erachten.

Es ist seltsam, dass der katholische Meister von protestantischen Landen die kräftigste Unterstützung erfahren hat. Dort werden seine Zeichnungen in Holz geschnitten und finden Verleger, dort zieren sie den Tisch des christlichen Hauses. In der Heimath ist die Feier seines 75. Geburtstages sehr geräuschlos vorübergegangen und haben seine Schöpfungen meist nur unverständige Kritiken erlebt. Sollte das hier besprochene Büchlein vorbedeuten, dass ein wärmeres Interesse künftig dem edlen Künstler auch von seiner eigenen Partei gewidmet werden würde, so wünschen wir nur, dass dann mit dem guten Willen auch Kraft und Vermögen harmonisch Hand in Hand gehen möchten. *Ilg.*

**Italia.** Herausgeg. von Karl Hillebrand. I und II.

Inh.: Herm. Grimm, Notizen über Lionardo da Vinci. I. p. 140—155. — Kaden, Die Malernester in den Sabinerbergen. II. 86—115.

---

## Schrift, Druck, graphische Künste.

**T. Hippert et J. Linnig.** Le Peintre-Graveur hollandais et belge du 19. siècle. Bruxelles 1874. 8⁰. I. Partie.

Kunsthistoriker, welche das Leben und Wirken eines Künstlers, sei es als abgeschlossene Monographie oder als Beitrag zu einem Lexicon, auf Grundlage archivalischer Forschungen zusammenstellen, wissen von den Schwierigkeiten zu erzählen, die sich einer erschöpfenden Benützung des Materials und einer irrthumlosen Ausfüllung der Lücken entgegenstellen. Ueber das Leben findet man wenige Notizen von Zeitgenossen derselben, diese widersprechen sich oft

in ihren Angaben, selbst Geburts- und Todesjahr differiren manchmal um mehrere Jahre; die Werke der Maler sind in verschiedenen Galerien zerstreut, die Werke der Kupferstecher liegen nur selten complet und in allen Abdrucksverschiedenheiten in einem Portefeuille beisammen. Dieser Umstand mag den verstorbenen Andresen bewogen haben, die Malerradirer der Gegenwart, des 19. Jahrhunderts, in einem speciellen Werk zu behandeln, weil man bei Lebzeiten des Künstlers oder bald nach seinem Tode noch manche Notizen über denselben und seine Werke sammeln kann, die nach einigen Decennien für die Kunstforschung unrettbar verloren gehen. Wie wichtig diese Arbeit für lexicalische Werke einmal werden muss, ist leicht einzusehen. Es mag derselbe Umstand, oder vielleicht auch Andresen's Vorbild Hippert und Linnig bestimmt haben, in gleicher Weise die holländischen und belgischen Malerradirer der Neuzeit zu behandeln und ihre Werke zu bestimmen. Anlass zu dieser Arbeit gab, wie die Vorrede sagt, die reiche Sammlung von Radirungen aus der genannten Zeit, die sich im Besitz Linnig's befindet. Kunstfreunde und Kunstforscher werden gewiss das Werk mit grosser Befriedigung aufgenommen haben, denn wir werden neben den reichen Werken bekannterer Künstler, von denen die Sammler ausser Holland oft nur einzelne Blätter kannten, auch mit Künstlern bekannt, deren Namen bis heute noch kaum über die Grenzen ihres Vaterlandes gekommen waren. Das Werk unterscheidet sich in der Form von dem deutschen des Andresen, dass es lexicalisch die Künstler in alphabetischer Ordnung bringt. Damit hat es sich eine Schranke gesetzt, die dem deutschen zu seinem Vortheil fehlt. Die Geschichte der Gegenwart ist flüssig; Andresen wollte auch solchen Künstlern, deren Werke erst in fünf oder zehn Jahren einer besonderen Aufmerksamkeit und Würdigung werth sein werden, freien Raum in einem zwanglos erscheinenden Werke reserviren. Die holländischen Biographen werden dann gezwungen sein, solche neu auftauchende Künstler in den Nachtrag zu verweisen. Was wir auch im erwähnten Werke schmerzlich vermissen, das ist das biographische Material; bei vielen Künstlern ist dieses gar zu knapp zugemessen, bei mehreren fehlt es sogar gänzlich. In dem uns vorliegenden Bande (I. Abtheilung) sind 69 Künstler: Achard — Flameng mit ihren Werken angeführt. Es war uns neu, auf S. 147 den Jaroslav Čermák als belgischen Künstler eingereiht zu finden. Wir erlauben uns, denselben, wenngleich er Gallait's Schüler war, für uns zu reclamiren, denn er ist zu Prag geboren und war zuerst ein Zögling der prager Academie.

*J. E. W.*

La Vie de la Sainte Vierge Marie en vingt gravures sur bois par **Albrecht Durer** Nuremberg 1511, décrite en vers latins par Chelidonius. Reproduction, Procédé de P. W. **Jan de Weijer** Imprimeur-Lithographe avec une Introduction de Ch. **Ruelens** Conservateur à la Bibliothèque royale de Bruxelles. Utrecht P. van der Weijer. Fol.

Die vorliegende Publication reproducirt die Holzschnitte und den typographischen Text von Dürers „Leben der Maria" mittelst eines Lichtdruckprocesses genau in der Grösse des Originales, und weicht in der Anordnung von diesem nur insoferne ab, als der Textdruck nicht wie in der Ausgabe

von 1511 in tergo der Holzschnitte, sondern hier auf separaten beigehefteten Blättern sich befindet.

Eine mit der Druckpresse hervorgebrachte Wiedergabe, hat vor gewöhnlichen Photographien nicht nur den Vorzug der absoluten Unveränderlichkeit, sondern auch den, einen dem Originale analogen Effect in weit höherem Masse hervorzubringen. Allerdings ist die heutige Technik noch nicht auf dem Punkt angelangt, um die Lichtdruckproceduren in jeder Beziehung völlig zu beherrschen, und wenn wir das, was ein jedes Jahr darin leistet, überblicken, so werden wir zwar einen stetigen Fortschritt, aber doch auch finden, dass man über das Stadium des Experimentirens eigentlich noch nicht hinausgekommen ist. Die Lichtdrucke, die uns vorliegen, theilen viele gute aber auch viele schlechte Eigenschaften mit den bisher bekanntgewordenen. Zu den guten rechnen wir, dass der Process offenbar ein absolut mechanischer, und keine Spur einer manuellen Nachhilfe oder Retouche entdeckbar ist, zu den schlechten, dass an Stelle der reinen, klaren, saftigen und scharfen Striche wie sie die guten Drucke der Dürer'schen Holzschnitte zeigen, wir hier rauhe, in den Contouren rissige, in den genäherten und engen Lagen zusammengelaufene Linien finden, wodurch nicht nur die zarten Details undeutlich und unerfreulich, sondern auch die Gesammthaltung der Blätter eine etwas schwere und unvermittelte wird. Gegenüber den enormen Preisen, die aber heutzutage für Originale gezahlt werden, sind die Anschaffungskosten einer Reproduction wie der Van der Weijer'schen so gering, dass sie sich schon aus diesem Grunde für viele Zwecke wie den Kunstunterricht u. dgl. empfiehlt, und sicherlich ist es auch an sich ein nicht wenig dankenswerthes Unternehmen, jenes unvergleichliche Meisterwerk Dürers in seiner ursprünglichen Gestalt, wie es von seinem Schöpfer gemeint war, als Buch, dem Publikum zugänglich zu machen. Dass dies im Ausland geschieht, zeugt wie so Vieles andere, wiederum einmal dafür, dass man der deutschen Kunst Verständniss und Werthschätzung dort in höherem Maasse entgegenbringt als auf ihrem heimischen Boden. *F. L..nn.*

Eaux-fortes de Antoine van Dyck, reproduites et publiées par Amand-Durand, texte par **Georges Duplessis**, bibliothecaire du département des Estampes à la Bibliothèque nationale. Paris 1874. f°.

Die vorliegende Publication bietet Nachbildungen der 21 Originalradirungen van Dyck's (19 Portraits, le Christ au roseau und Le Titien et sa maîtresse), in Héliogravure ausgeführt in dem Institute Amand-Durand, welches bereits in der Folge der »Eaux-fortes et gravures des maîtres anciens« mit auf demselben Wege gewonnenen Reproductionen alter Stiche vor das Publikum getreten ist. Die Copien sind auch im angezeigten Werke mit jener technischen Vollendung gegeben, welche im Punkte der materiellen Genauigkeit nichts, in jenem des specifischen Tones und coloristischen Hauches der Originale hie und da noch ein Mehr wünschen lässt.

Es scheint durch diese Methode, welche sich für den Zweck der Kupferstichreproduction in geschicktester Weise die Photographie und Galvanoplastik dienstbar macht, in der That schon die äusserste Grenze der Nachbildung

auf mechanischem Wege erreicht zu sein, und nur die rothe Controlmarke auf der Rückseite jedes Blattes, sowie die Beschaffenheit des Papiers wird vor Verwechslungen oder gar Täuschungen schützen können.

Da die Marke vielleicht durch chemische Mittel entfernt werden könnte, so heben wir speciell hervor, dass das Papier weder die Weisse noch die Feindrähtigkeit und die eigenthümlichen Wasserzeichen des bei den betreffenden Originalabdrücken verwendeten Papiers besitzt, sondern gelblich oder gräulich, ziemlich grobdrähtig und mit dem stereotypen Wasserzeichen eines Genius versehen ist, welcher auf einer Kugel stehend mit beiden Händen einen Schleier über dem Haupte hält.

Die veröffentlichten Copien geben die allerersten Zustände der von van Dyck selbst radirten Platten, somit durchgehends noch vor jenen Ueberarbeitungen und Zuthaten, welche späterhin leider so viele dieser geistreichen Radirungen betroffen und eines Theiles ihrer Vorzüge beraubt haben. Fast alle diese Plattenzustände sind Unica, theils im Besitze des brittischen Museums, theils in sonst unzugänglichen englischen oder französischen Privatsammlungen zerstreut (le Christ au Roseau im reinen Aetzdruck, le Titien etc. ebenso mit den weissen Stellen, die radirten Köpfe von Bischof Triest, Wilhelm de Vos u. a.)

Der in eleganter Diction geschriebene Text bringt theils schon Bekanntes über das berühmte Bildnisswerk »Centum Icones etc.«, theils neue interessante Nachweise über die persönliche Mitwirkung des Meisters bei der Entstehung desselben. In scharfsinniger Weise sind die Gründe der Ausscheidung der dem Van Dyck irrthümlich zugeschriebenen Radirungen ausgeführt und unter manchen anderen Streitfragen auch namentlich die, ob die Wiederholungen der Porträts von Josse de Momper und Jan Snellincx ebenfalls der Hand van Dyck's zuzuschreiben sind, zum erstenmale gründlich erörtert, und zwar gegen die Annahme Carpenters und Webers im negativen Sinne, wohl endgültig erledigt. Zuerst wird auch dort das interessante, äusserst seltene zweite Titelblatt zur Centurie (Adresse Gilles Hendricx) beschrieben und die Zeichnung desselben nach einem Carton von Agostino Mitelli constatirt.

Die Ausstattung des Werkes ist in ihrer Gediegenheit musterhaft, — die Zusage, dass ähnliche Publicationen über andere Meister folgen werden, erfreulichster Art

*F. W.*

---

## Kunstindustrie.

Die Madrider Teppiche. 131 Photographien, aufgen. von Laurent in Madrid. F°.

Ein lang gehegter Wunsch ist in Erfüllung gegangen. Von den im Madrider Königspalaste bewahrten Teppichen liegt uns in 131 Blättern eine photographische Reproduction vor. Wir danken sie der Thätigkeit Laurent's, dessen Institut mit jenem Braun's und Alinari's an Reichthum der Aufnahmen wetteifert. Unsere erste Frage bei der Durchmusterung der Blätter war natürlich, ob die Teppiche des Jan C. Vermeyen mit der Schilderung des Tuniser

Kriegszuges sich noch unter den Madrider Schätzen vorfinden? Alle zwölf Teppiche, von der sogenannten Quarte, der landkartenartigen Darstellung des Kriegsschauplatzes bis zur Rückkehr des Heeres haben sich unversehrt erhalten, so dass nun der Vergleich mit den in Wien bewahrten Cartons und Teppichcopien mit aller Sicherheit angestellt werden kann. Während die Wiener Teppiche (vgl. Kunstchronik 1874 Nr. 20) nur eine lateinische Inschrift besitzen, zeigen die Madrider Tapeten eine ausführliche spanische und eine metrische lateinische und ausser dem Wappenschilde des Doppeladlers auch noch die Säulen des Hercules mit dem Motto: Plus ultra. Die Erhaltung der Teppiche scheint nach den Photographien zu schliessen eine vortreffliche, ihre Anziehungskraft freilich, wo der Farbenreiz fehlt, ist nur dann noch wirksam, wo der Künstler in dem Gewühle der Schlacht und Belagerung einzelne Episoden individueller Art einschob. Wie Vermeyens Teppiche, so gehören die meisten anderen dem 16. Jahrh. und der flandrischen Schule an. Der Inhalt, der höfischen Cultur jener Tage entsprechend, ist bald der Bibel entlehnt, bald aus der antiken Geschichte und Sage (Gesch. Alexander d. Gr., die Gründung Roms) geschöpft, bald endlich aus den allegorischen Dichtungen geholt. Dass die Versuchung des h. Antonius nicht fehlt, ist selbstvertändlich. Nur einige wenige Bemerkungen, wie sie bei raschem Durchblick auftauchten, mögen hier gestattet sein. Bei den Darstellungen aus der Apocalypse sind theilweise die Dürer'schen Holzschnitte, insbesondere seine vier Reiter und Engel, der Composition zu Grunde gelegt worden. Das ist nicht das einzige Mal, dass der Holzschnitt dem Tapetenwirker hilfreich zur Seite steht und ihm die Last der Erfindung abnimmt. Eine Reihe von Teppichen (Nr. 524—529), in welchen das Leben Mariä geschildert wird, fällt durch die Gliederung der Scenen auf. Dass auf einem Teppiche mehrere Scenen vereinigt werden, ist nicht ungewöhnlich, wohl aber die abgesonderte Einrahmung derselben durch schmales gebogenes Leistenwerk. Auf den ersten Blick ersieht man, dass diese dünnen Stäbe theilweise überdiess gekrümmt und gebrochen, nicht der textilen Kunst ursprünglich angehören. Dagegen kennen wir längst die gleiche Feldertheilung in der sog. biblia pauperum, wo sie auf natürlichem Wege entstanden ist. Da auch der Inhalt der erwähnten Teppiche und der biblia pauperum übereinstimmt, hier und dort typologisch das neue Testament durch das alte erläutert wird, so nehmen wir keinen Anstand, die biblia pauperum als das Originalvorbild der Teppiche anzunehmen, wenn wir auch augenblicklich nicht im Stande sind, anzugeben, welche Redaction der biblia pauperum (oder des speculum humanae salvationis) dem Teppichzeichner vorlag. Isaaks Opferung und Moses vor dem brennenden Dornbusche als Vorbilder der Darstellung Christi im Tempel sind ungewöhnlicher Art, so dass die Vermuthung kaum zurückgewiesen werden kann, die Kette typologischer Beziehungen, die im Mittelalter so fest gespannt war, sei zur Zeit der Entstehung der Madrider Teppiche schon ziemlich gelockert gewesen.

Es ist begreiflich, dass man im Angesicht so zahlreicher flandrischer Kunstwerke — denn über den flandrischen Ursprung der Madrider Teppiche kann kein Zweifel herrschen — emsig forscht, ob sich nicht in denselben

die Spuren der bekannten grossen Meister der Eyckschen Schule nachweisen lassen.

In der That wird die Zeichnung einzelner Teppiche, wir wissen nicht auf welche Autorität hin, Jan van Eyck und Roger van der Weyden zugeschrieben. Auf den Namen des letzteren werden die Teppiche (Nr. 488 bis 492) geschrieben, welche die Passion Christi behandeln. Die Benennung scheint aus der Zeit zu stammen, in welcher man alle dramatisch wirksamen, heftiger bewegter Scenen, insbesondere die Kreuzigung und die Kreuzabnahme auf Roger zurückzuführen liebte. Die Zeichnung der Teppiche lässt den Gedanken an Roger van der Weyden gar nicht aufkommen, es sei denn, dass man das Luftgebäude eines jüngeren Roger zu Hilfe nimmt. Das eine allein lässt sich mit Bestimmtheit sagen: Der Zeichner der Passionsteppiche lebte in den Jahren, in welchen die Eycksche Schule schon ihre feste Grundlage verloren, die Gestalten auf der Basis des unmittelbar packenden Porträtes aufzubauen aufgegeben hatte. Er künstelte an den Contouren des Gesichtes, er regelte die Proportionen nach abstracten Maassen und verfiel aus Mangel an Naivetät leicht in das Uebertriebene, sowohl nach der Seite des Zierlichen wie nach jener des Pathetischen. Dass er Dürers Passion kannte, wird aus der Kreuztragung (Nr. 489) ersichtlich.

Auch die Angabe, der Johannesteppich (insbesondere Nr. 530 und 531) rühre von Jan van Eyck her, hält bei ruhiger Betrachtung nicht Stich. Die wiederholte Benützung von Motiven der Renaissance-Architektur schliesst jene Vermuthung unbedingt aus, auch wenn das Costume und der Typus der Frauenköpfe nicht auf die erste Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts hinwiesen. Desto begründeter ist der Anspruch auf höheres Alter, in das fünfzehnte Jahrhundert zurück, bei den Tapeten Nr. 485 — 487, in welchen die Geschichte Davids und Bathseba's erzählt wird. Merkwürdig genug scheint nicht die Bibel, sondern eine höfische Umdichtung der Composition zu Grunde zu liegen. Die sonst gern in das Derbe hinübergezogene Scene, wie David Bathseba im Bade erblickt, wird hier in ein artiges Minnespiel verwandelt. Vor einem gothischen Brunnen steht Bathseba in reicher Tracht, Zofe und Page ihr zur Seite. Sie selbst hat nur die Finger genetzt und nimmt die Dienste der Zofe und des Pagen mit Becken und Tuch entgegen; den Vordergrund füllt das Gefolge der Dame aus, während links und in der Mitte des Hintergrundes fröhlich musicirt und heiter gesungen wird. David selbst mit seinen Höflingen blickt rechts vom erhöhten Altane herab. Die beiden andern Teppiche stellen Davids Vermählung mit Bathseba und Nathans Strafpredigt dar. Die Behandlung der Landschaft erregt namentlich auf dem ersten Teppiche unsere grösste Bewunderung. Kein Zweifel, dass die Teppiche in der Nähe der grossen flandrischen Meister entstanden sind. Doch wird die vorsichtige Forschung zunächst noch anstehen, bestimmte Namen zu nennen. Sind wir ja nicht einmal noch genau unterrichtet, in welcher flandrischen Stadt die Teppiche gewebt wurden, und das ist doch das erste, was wir wissen müssen, ehe wir nach dem Zeichner rathend ausschauen. Dass die Cartons, wie es bei den

Rafaelischen, ebenfalls in Madrid vorhandenen Tapeten der Fall war, gewöhnlich aus weiter Ferne herbeigeschafft wurden, ist nicht anzunehmen. Würden wir jetzt schon die besten Madrider Teppiche (und den köstlichen in S. Maria maggiore in Rom 1867 entdeckten Teppich) auf die einzelnen Meister der Eyckschen Schule vertheilen, so möchten wir nur die Summe luftiger Hypothesen vermehren, welche ohnehin die Kunstgeschichte überreichlich belasten. Mit zunehmender genauer Kenntniss der flandrischen Tapeten wird aber jedenfalls eine Correctur in der nordischen Kunstgeschichte vorgenommen werden müssen: Die flandrische Schule schränkt ihre Thätigkeit keineswegs auf Tafelbilder ein. Dass die Tapeten die Stelle von Fresken hier vertreten, der Kreis der kunsthistorischen Anschauungen durch dieselben wesentlich erweitert wird, ist ein ebenso wichtiger kunsthistorischer Grundsatz, wie dass den Werth der altdeutschen Malerei in erster Linie die Holzschnitte und Kupferstiche, und dann erst die Tafelbilder bestimmen. *Anton Springer.*

**Karl Köhler,** die Trachten der Völker in Bild und Schnitt. Dresden, Verlag von Klemm & Schmidt, 1871—75. 8. Mit Illustrationen. 11 Hefte.

Dieses Werk stellt für die Costümgeschichte einen neuen ergänzenden Gesichtspunkt auf. Hatten die bisherigen Werke archäologische, künstlerische, kulturgeschichtliche Ziele, so will dieses Werk über den Schnitt des geschichtlichen Costüms Auskunft geben. Stellen uns die früheren Werke das Costüm so dar, wie wir es auf den Bildern sehen, in angelegter Tracht, so löset dieses die Tracht auf und zeigt uns die Zusammensetzung, den Schnitt, die Form. Offenbar ist das ein Gesichtspunkt, der in erster Linie den Costümier interessirt, sodann aber auch den Künstler und den Archäologen. In diesem Sinne nennt sich das Werk ein Supplement zu den übrigen Costümwerken. Dem Ziele entsprechend behandelt der Text vorzugsweise diesen Gesichtspunkt; die im Contour gehaltenen zahlreichen Illustrationen geben die Costüme einmal den bildlichen Quellen entsprechend, wie sie in denselben erscheinen und sodann aufgelöst, ausgebreitet mit Angabe der Massverhältnisse. Erschienen sind bis jetzt 11 Hefte, von denen zwei den ersten Band (die Völker des Alterthums), vier den zweiten (die Völker des Mittelalters) und vier den unvollendeten dritten Band bilden. Der erste enthält 136 Seiten mit 106 Illustrationen, der zweite 359 Seiten mit 325 Illustrationen, der dritte bis jetzt 240 Seiten mit 241 Illustrationen. Jedem Bande ist ein Register beigegeben. *J. F.*

**J. Quicherat,** Histoire du costume en France. Paris 1875. 8. 680 Seiten, 481 Abb. in Holzschnitt. Librairie Hachette et Co.

Eine Geschichte des Costüms in Frankreich — das ist fast eine Geschichte der Mode überhaupt. Diesen weiten Standpunkt nimmt aber das Werk von Quicherat nicht ein. Es beschränkt sich räumlich auf Frankreich, geht aber auf die älteste Zeit, auf die Gallier, zurück, deren Costüm wohl noch nirgends so eingehend betrachtet worden, und schliesst mit dem Ende des 18. Jahrhunderts, die Trachten der Revolutionszeit noch in sich begreifend. Die zahlreichen, gut und verständlich gezeichneten Abbildungen geben für die Gallier ausser dem eigentlichen Costüm auch Einzelheiten in Schmuck, Waffen und Geräth; darnach stellen sie mit wenigen Ausnahmen durchgängig ganze Figuren

dar, Krieger wie civile Personen, jene allerdings nicht mit voller Consequenz durch die Jahrhunderte hindurch. Unter den letzteren befinden sich viele historische Persönlichkeiten. Der Text gibt in 32 Kapiteln die Geschichte des Costüms in Frankreich mit steter und reichlicher Berücksichtigung der gleichzeitigen schriftlichen oder gedruckten Quellen und Auszüge aus denselben. Es ist nicht alles neu an diesem Werke. Ein grosser Theil der mitgetheilten Costümfiguren ist auch aus anderen Werken bekannt; ein Theil des Werkes selbst, Text wie Figuren, war bereits früher nach und nach im Magazin pittoresque abgedruckt worden, erscheint jedoch hier in vermehrter oder veränderter Gestalt.

*J. F.*

Vorbilder für Bautischlerarbeiten. Sammlung ausgewählter Bautischler-Arbeiten der Renaissance in Italien. Nach Original-Aufnahmen gezeichnet und herausgegeben von **Rudolf Redtenbacher,** Architekt. I. Abtheilung. 36 Blatt mit erläuterndem Text. Carlsruhe. J. Veith 1875. Fol.

Der Verfasser stellt sich die Aufgabe, dem Bautischler und Architekten das reiche Material von Bautischlerarbeiten der Renaissance in Italien zum Studium und zur praktischen Verwerthung in genügenden Abbildungen vorzulegen. Er hat daher hauptsächlich solche Arbeiten aufgenommen und in dem vorliegenden Werke wiedergegeben, welche für die gegenwärtige Praxis in diesem Fache lehrreich sind, und sich durch Verhältnisse, Profilirungen etc. auszeichnen, während andere, welche nur einen kunstgeschichtlichen Werth haben oder aber Arbeiten, die ins Gebiet der Holzschnitzerei gehören, nur auf wenige Beispiele beschränkt sind.

Der Stoff ist so abgegrenzt, dass Möbel im Allgemeinen ausgeschlossen bleiben, dagegen solche Kirchenmobilien, welche der Bautischlerei vorzugsweise anheimfallen, mit berücksichtigt werden.

In der vorliegenden I. Abtheilung sind in einfacher klarer Darstellung Thüren aus Florenz, Pistoja, Genua, Brescia, Rom, Montepulciano, Neapel, Verona, Decken nach Handzeichnungen in den Ufficien, dann aus römischen Kirchen, Schrank und Wandtäflung aus Orvieto und Siena, und Bilderrahmen aus Siena wiedergegeben, wobei die Ansichten meist in $^1/_{20}$, die Details in $^1/_4$ oder $^1/_2$, die reichlichen Profile in der Grösse der wirklichen Ausführung gezeichnet sind.

Die Kunsttischlerei, ihre Motive und deren Verwendung von **K. Asmus,** Holzbildhauer, und **J. Dreiheller,** Zeichenlehrer. Langensalza, H. Beyer. 1875. Heft 1 mit 6 lithogr. Tafeln in F°.

Die Herausgeber beabsichtigen, »in der Kunsttischlerei und den damit verwandten Zweigen, dem Praktiker sowohl als dem zeichnenden Schüler ein Werk zu nutzbarer Verwendung an die Hand zu geben«. Auch soll nur wirklich Ausgeführtes oder Ausführbares in Haupt- und Detailzeichnungen zur Darstellung kommen.

Der letztere Punkt des Programmes wird bei der uns vorliegenden ersten Lieferung eingehalten. Auch entbehren sowohl die Haupt- als auch die Detailzeichnungen nicht einer grossen Nettigkeit und Präcision der Darstellung. Allein wogegen wir entschieden Einsprache erheben müssen, das ist die Aus-

wahl der dargestellten Objecte. Dieselben kann wohl Niemand von Geschmack ausführen oder ausführen lassen. Wir empfehlen den H. Herausgebern gute alte Möbel und Motive zu bringen, an denen in Deutschland ja kein Mangel ist; dann, aber auch nur dann wird dass Unternehmen eine Lücke ausfüllen und für den »Praktiker und den zeichnenden Schüler« nützlich sein. *F. S.*

**Blätter für Kunstgewerbe.** Red. von V. Teirich. IV. Wien 1875. Heft 1—9.

Inh.: J. Falke, Fransen und Quasten. — A. Hauser, Die Möbel und Beleuchtungsgegenstände des Alterthumes. — V. Teirich, Ueber Marmor-Mosaik. — Fr. Fischbach, Die Physiologie der Farben. — P. F. Krell, Die ehemalige Porcellanfabrik zu Ludwigsburg und ihre Erzeugnisse. — A. Conze, Die antike Gewandung. — Abbildungen von älteren, hauptsächlich jedoch modernen Gegenständen der Kunstindustrie. — Mit Detailzeichnungen.

**Gewerbehalle.** Red. von J. Schnorr. XIII. Stuttgart 1875. Heft 1—8.

Inh.: J. Falke, Die ehemalige kaiserl. Porzellanfabrik in Wien. — Stockbauer, Die italienische Renaissance-Arabeske. — C. Th. Pohlig, Das Drechsel'sche Haus in Dinkelsbühl. — E. Paulus, Die Loggien des Raffael im Vatikan. — F. Ewerbeck, Ueber Holzarbeiten des Mittelalters und der Renaissance mit besonderer Berücksichtigung der Sitzmöbel. — Ornamente und Motive. — Abbildungen von Gegenständen moderner Kunstindustrie. — Detailzeichnungen.

**Das Kunsthandwerk.** Sammlung mustergültiger kunstgewerblicher Gegenstände aller Zeiten. Herausg. v. Br. Bucher u. A. Gnauth. II. Jahrg. cplt. Stuttgart 1875.

Inh.: Textile Kunst, 10 Taf. — Gefässbildnerei, 5 Taf. — Schmiede- und Gusseisen, 4 Taf. — Bronze, 3 Taf. — Unedle Metalle, 5 Taf. — Wehr u. Waffen, 3 Taf. — Möbel, 9 Taf. — Holzbildhauerei, 2 Taf. — Getäfel u. Holzmosaik, 1 Taf. — Schrift u. typogr. Verzierungen, 3 Taf. — Wanddekoration, 3 Taf. — Deckendekoration, 1 Taf. — Fussbodendekoration, 1 Taf. — Mosaik, 1 Taf. — Dekorative u. kleine Plastik, 7 Taf. — Goldschmiedekunst, 9 Taf. — Email, 3 Taf.

**Kunst und Gewerbe.** Red. v. O. v. Schorn. IX. Nürnberg 1875. Nr. 1—36.

Inh.: Stockbauer, Hans Miehlich. — Kuhn, Die Entwickelung des gewerblichen Lebens in Bayern. — Fr. Fischbach, Zur Entwickelung der Weberei. — A. v. Eye, Ein Wort zur Frage des Musterschutzes. — Ueber unsere moderne Wandbekleidung, die Tapete. — Künstliche Edelsteine. — Stockbauer, Die deutsche Goldschmiedkunst des XVI. Jahrh. — C. A. Regnet, Münchener Kunstgewerbe. — A. v. Cohausen, Provinzial-Museen für Gegenstände des Alterthums und der Kunstgewerbe. — O. v. Schorn, Die bildende Kunst und was ihr angehört. — Stockbauer, Geschichte der königl. Glasmalereianstalt in München. — Biehringer, Die mechanischen Arbeitsleistungen und das Perpetuum mobile. — Die Ausstellung kunstgewerblicher Arbeiten in Dresden. — Museen, Schulen, Ausstellungen etc. — Für die Werkstatt. — Kleine Nachrichten. (Mit Kunstbeilagen.) Mit dem Beiblatte: **Mittheilungen des Bayrischen Gewerbemuseums zu Nürnberg.** Red. v. O. v. Schorn.

**Mittheilungen des k. k. Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie.** Red.: Br. Bucher. Wien 1875. Januar — September.

Inh.: Bericht über die Weihnachts-Ausstellung im Museum. — Die österr. Bronze-, Gold- und Silberarbeit auf der Weltausstellung. — J. Falke, Die Weihnachts-Ausstellung im Oesterr. Museum. — Vorlesungen im Museum. — Fortsetzung des Kataloges der Ornamentstich-Sammlung. — Kunstunterricht und Kunstpflege im österr. Budget für 1875. — Das künftige Gewerbemuseum. — Gutachten der n. ö. Handels- und Gewerbekammer über eine höhere Webereischule in Wien. — Karabacek, Merkmale zur Bestimmung sarazenischer Kunst- und Industrie-Denkmäler. — Die Bronzeindustrie-Gesellschaft und die gegenwärtige Lage der Kunstindustrie in Oesterreich. — Projekt einer Schule für Mosaikarbeiten in Sèvres. — Ueber die Anordnung und Aufstellung der kais. Alterthumssammlungen im neuen Hofmuseum. — Internationale photographische Ausstellung in Wien 1875. — Ausstellung der kunst-

gewerblichen Fachschulen. — Concurs-Ausschreibungen der Gesellschaft zur Förderung der Bronzeindustrie. — Die Gewerbemuseen in den Kronländern Oesterreichs. — Ueber den gegenwärtigen Stand der Vorarbeiten für die Aufstellung der kais. Gemäldegalerie im neuen Hofmuseum. — Das Orientalische Museum in Wien. — Die photographische Ausstellung im k. k. Oesterr. Museum. — Petition der Gesellschaft für Bronzeindustrie. — Katalog der Bibliothek des k. k. Oesterr. Museums. — Das Deutsche Gewerbemuseum in Berlin. — Kunstgewerbliche Ausstellung in Dresden. — Der Ausstellungsraum in Philadelphia. — Jubiläumsfeier des Kunstgewerbevereins in München. — Schutz für Werke der bildenden Kunst und der Kunstgewerbe. — Katalog der verkäuflichen Gypsabgüsse des k. k. Oesterr. Museums. — Die Gewerbe-Ausstellung in Teplitz. — Die historische Ausstellung kunstgewerblicher Erzeugnisse zu Frankfurt a. M. — Die Kunstsammlungen und Zeichenschulen in Basel. — Wiener historische Kunstausstellung 1876. — Die Holzschnitzerei in Schleswig-Holstein. —

**Die Wartburg.** Organ des Münchner Alterthumsvereins. III. Jahrg. Zeitschrift f. Kunst u. Kunstgewerbe. Red.: C. Förster. München 1875. Nr. 1—3.

Inh.: K. Eheberg, Die Zunft der Handwerker im Mittelalter. — Zur Reform des Kunstunterrichts mit besonderer Beziehung auf die Kunstgewerbe. — C. Friedrich, Beitrag zur christlichen Alterthumskunde. — C. Friedrich, Notiz zur christlichen Kunstgeschichte. — Münchener Alterthumsverein. — Kleine Mittheilungen. (Mit einer Photogr.)

**Zeitschrift des Kunstgewerbevereins zu München.** Red. von Dr. Lichtenstein. XXV. München 1875. Heft 1—8.

Inh.: F. v. Miller, Aus der Geschichte der Münchener Erzgiesserei. Vortr. — W. Steinhausen, Ueber die Natur in der Verzierungskunst. — Gehring, Ueber Verzierung von Metallen und Holz für kunstgewerbliche Zwecke. — Kunstbeilagen.

---

## Literatur über Museen, Ausstellungen etc.

Königliche Museen (Berlin). — Verzeichniss der ausgestellten Gemälde und Handzeichnungen aus den im Jahre 1874 erworbenen Sammlungen des Herrn Barthold Suermondt. Von Dr. **Julius Meyer,** Direktor und Dr. **Wilhelm Bode,** Direktorialassistent der Königlichen Gemäldegallerie. 2. verbesserte Auflage. Berlin, 1875. 8°. (VII u. 165 SS.)

Der Specialkatalog der ehemaligen Suermondt'schen Collection, die nach dem Ankaufe und vor ihrer Einreihung in den Gesammtstock der Berliner Gallerie noch einmal als ein Ganzes dem Publikum in einer Ausstellung vorgeführt wird, bezeichnet einen bemerkenswerthen und in nicht geringem Grade erfreulichen Fortschritt im Katalogwesen der deutschen Gemäldesammlungen. Nicht nur, dass überall in den historischen und biographischen Angaben die Resultate der Forschung durchaus verwerthet sind, ist auch in der Bestimmung und Namengebung das Princip unabhängiger, echter und von keinerlei Nebenrücksicht beeinflusster Wissenschaftlichkeit in vollstem Masse zur Geltung gelangt. Dies ist zumal einer neuen Acquisition gegenüber, die dem Staate eine erkleckliche Summe kostet, und deren Ruf doch vielleicht noch grösser war, als ihr nun vorurtheilsfrei dargelegter innerer Gehalt, keine kleine und unbedeutende Sache. Wenn von dem halben Dutzend »Rembrandt«, dessen sich die Collection in ihrem alten Bestande rühmte, nur ein einziger, das »Bildniss eines Rabbiners« (No. 60), vor der Kritik Stich hält, wenn ferner

andere ehemalige »Hauptbilder« auf ihren wahren Werth gesetzt sich mit einer bescheidenen Bezeichnung nun begnügen müssen, so kann ein solches Verfahren vielleicht von einem gewissen Standpunkte aus als ein Verlust erscheinen, ist aber in Wahrheit lediglich ein Gewinn, der sowohl der Werthschätzung der echten Meisterwerke als auch der Gesammtqualität einer sich so ohne störende Beigaben repräsentirenden Kunstsammlung zu Gute kommt. Dieses Verfahren ebenso herzhaft in manchen andern grossen Gallerien durchgeführt, würde zwar die Listen der stolzen Namen wesentlich verkleinern, aber einem System der Täuschungen ein Ende machen, dessen Opfer doch nur der ohne Selbsturtheil den Katalogen gläubig vertrauende Beschauer ist. Was ferner als eine werthvolle Neuerung uns hier entgegentritt, ist die Art der Behandlung der Künstler-Biographien, die sich nicht, wie sonst in deutschen Katalogen üblich, auf Geburts- und Todesdaten und einige magere Notizen, die in zwei oder drei Zeilen abgethan werden, beschränkt, sondern eine ausführliche Darlegung des kunstgeschichtlichen Verhältnisses der alten Meister enthält, in der Alles zum unmittelbaren Verständnisse ihrer Werke Nöthige gegeben wird. So sind namentlich z. B. die Lebensbeschreibung Rembrandt's, dann des Frans Hals und des Jan van der Meer von Delft u. a. mustergiltig zu nennen in ihrer Weise des concisen Zusammenfassens, und der klaren Darstellung der für das Leben und die Kunst der Meister entscheidenden Momente.

Auch in den Beschreibungen der Bilder ist die hergebrachte Schablone verlassen, häufig eine kurze kritische Erörterung der Qualität etc. angefügt und, was ganz besonders empfehlens- und nachahmenswerth erscheint — dort wo der Erhaltungszustand von wesentlichem Einfluss auf den Charakter und Eindruck des Werkes ist — darüber in gewissenhafter Weise Rechenschaft gelegt. Was ein guter Katalog in vollem Sinne immer sein soll, kein bloss aufzählendes Verzeichniss, sondern ein wissenschaftlicher Führer, der mit richtigem Takte das Wichtige hervorhebt, ist der vorliegende in bestem Sinne.

Wenn wir trotzdem unsere in einigen Punkten von seinen Bestimmungen abweichende Ansicht aussprechen, so geschieht dies in dem Rahmen des von den Verfassern selbst in so freier Weise gehandhabten kritischen Principes. Unsere hauptsächlichen Bedenken gelten einigen Bestimmungen von Gemälden der altdeutschen und altflandrischen Schule. Die Ueberzeugung, dass gerade durch ein unerbittliches Ausmerzen Alles in der Qualität nicht durchaus Stichhaltigen, die ohnehin noch nicht über jeden Angriff stehende Werthschätzung der deutschen Malerei nur gewinnen kann, veranlasst uns, sie hier nicht zu verschweigen.

Die dem Jan van Eyck belassene »Madonna im Garten« (No. 2) wird sich, zumal in der Nachbarschaft der Genter Altarflügel, und auch des herrlichen Portraites der Suermondt'schen Sammlung, »der Mann mit der Nelke«, wohl nicht als unangezweifeltes Werk des grossen Meisters behaupten können. Besonders der herbe Typus der Maria, die Befangenheit in der Darstellung der Körperformen spricht am meisten gegen van Eyck. Dieses Moment ist wohl das in erster Linie massgebende und bedeutungsvoller, als die im Katalog hervorgehobenen Analogien der Behandlung der Landschaft mit der im

Genter Altar. In diesem Theile der Darstellung sind die Schüler immer ungleich treuer, und wenn man so sagen kann, individualitätsloser den Meistern gefolgt, als im Uebrigen. Dies lässt sich bei der Schule der Eyck ebenso beobachten, als bei der des Rogier. Die Frage, ob man die »Madonna im Garten« mit Crowe und Cavalcaselle für eine Jugendarbeit des P. Christus halten darf, möchten wir indess ebenso wenig bejahen. Neben Allem Andern spricht aber auch die obwohl höchst gediegene, doch schon etwas massivere Malweise gegen van Eyck.

Ein »heil. Hieronymus in der Zelle«, eine lebensgrosse Halbfigur (No. 6) war von Suermondt dem Hans Kulmbach zugeschrieben, ist aber nun im Katalog, und wie es heisst, in Uebereinstimmung mit einer früher bestandenen Tradition, Quentin Massys genannt worden. Vielleicht liegt die Wahrheit in der Mitte, insofern als keiner von beiden Namen recht passen will, denn mit der subtil-zarten, keuschen Vortragsweise des Kulmbach hat dieses Bild eben so wenig Verwandtschaft, als mit Quentin Massys, in dessen echten Werken ein feines emailartiges Sfumato herrscht, das von dem doch nur harten und glasigen Tone des Suermondt'schen Hieronymus gar weit verschieden ist; — dann sehe man die Leerheit der Formen, die geistlose Art der Zeichnung z. B. in den Händen mit den wie geknitterten und schematisch hingemachten Hautfalten — für uns ist dieser Hieronymus nicht mehr und nicht weniger als die Arbeit eines der vielen ungenannten, technisch oft nicht ungeschickten späten Nachahmer der alten Weise, aber keineswegs ein selbstständiger und grosser Meister wie Massys.

Der von der Münchner Ausstellung 1869 her bekannte und später aus dem Besitze der Familie Holzschuher in Augsburg an Suermondt übergegangene Dürer: »Kopf eines Greises« (No. 7) hatte uns schon damals, als wir ihn zum ersten Male sahen, einen fremdartigen Eindruck gemacht, und dass er die Qualitäten eines Dürer'schen Bildes wenigstens nicht in eclatanter Weise besitzt, das musste man alsbald empfinden. Das Bild ist auch, soviel wir glauben, zur Zeit der Münchner Ausstellung eigentlich erst als »Dürer« »entdeckt« worden. Eine wiederholte und genaue Besichtigung hat uns aber zu der Ueberzeugung gebracht, dass, was wir hier vor uns haben, zwar kein Dürer, aber ein vortreffliches und ganz sicheres Werk des Hans Baldung Grün ist. Was diesen Künstler, der in der Empfindungsweise, in den Typen und in der Auffassung dem Dürer oft sehr nahe kommt, wieder scharf und kenntlich von seinem zeitweiligen Vorbilde und Meister unterscheidet, ist ganz besonders die Art der malerischen Ausführung. Nie hat Dürer die Lichter so pastos und sogar speckig aufgesetzt, wie man es an dem »Studienkopf« in der Modellirung der Gesichtsfalten sieht; das ist ganz charakteristisch für Baldung, der überhaupt von vorneherein weit mehr »malt«. Und mit dieser malenden Vortragsweise stimmt auch die Bildung der Haare, besonders des Bartes, überein, die im äussern Effect allerdings dem Dürer wiederum nahe kommt, aber in der Art der Anlage ganz von seiner Weise verschieden ist. Während Dürer die Haarmasse aus einzelnen Partien zusammenbaut, deren jede ihre ins letzte Detail sorgfältige Durchführung hat, legt Baldung über eine

leichte Untermalung bloss einzelne scharf gerissene hellere und dunklere Striche, die die Höhen der Glanzlichter und die Modellirung der Massen anzeigen. Diese Ausführungsweise Baldungs ist von der Dürers nicht etwa bloss dem Grade der Durchbildung nach verschieden, sondern beruht auf einem wie erwähnt, von vorneherein andern Vorgang, und man wird sie, einmal festgehalten, in dem Studienkopf der Suermondt'schen Sammlung in vollster Deutlichkeit erkennen. Uebrigens ist auch die Malerei überhaupt hier fetter und breiter als die, welche man an Dürer zu sehen gewohnt ist. Damit wäre allerdings auch das zweite Bild dem grossen Nürnberger abgesprochen, nachdem dem »Selbstbildniss« der hoffentlich in der Zukunft unbestritten verbleibende Rang einer Copie verdientermassen ertheilt worden ist.

Bei dem Bildnisse eines »Jungen Mannes« von Holbein (No. 9) scheinen die Verfasser des Kataloges vielleicht selbst einen leise aufdämmernden Zweifel empfunden zu haben. Hier heisst es: Unser Bild fällt der Zeit seiner Entstehung nach in die Zeit seines ersten Aufenthaltes in London. Daher tritt in ihm, ähnlich wie in den Bildnissen von Warham und Kratzer, der Einfluss der niederländischen Malerei, die der Künstler auf der Reise zuerst kennen gelernt hatte, besonders deutlich hervor; die Schatten sind ungewöhnlich dunkel und gegen seine Gewohnheit mit Schwarz aufgetragen, sämmtliche Goldzierrathen sind nicht in Blattgold, sondern in Braun und Gelb gemalt...... etc.

Dem Eindrucke, dass das Bild schwer und unerfreulich in den Schatten, überdiess auch trocken und energielos im Vortrag ist, wird sich eben Niemand entziehen. Aber der Einfluss der Niederländer, etwa eines Massys, auf Holbein, wie man ihn besonders deutlich in dem erwähnten Bildniss des Astronomen Kratzer im Louvre sieht, äussert sich nicht als eine Hemmung seiner Kunst, sondern in dem Annehmen einer durchsichtigern lasirenden Technik mit leichten braunen Schatten. Eine so schwere Farbe und eine so schwarze Schattengebung konnte Holbein aber damals noch von keinem der guten niederländischen Maler annehmen, die sind das Kennzeichen einer spätern Epoche als der Holbeins, in die wir auch dieses Bild, das vielleicht einem Maler der Kölnischen Schule angehört, versetzen möchten.

Was das kleine Rundbildchen von Aldegrever, welches die Scene der Steinigung der beiden Alten aus der Geschichte der keuschen Susanna darstellt, und in der Composition seinem Stiche, Bartsch 33, entspricht, so ist schon diese Aehnlichkeit eine fatale und die Echtheit von vorneherein verdächtigend, vollends beim nähern Zusehen wird man darin nur eine jener, namentlich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nach Stichen deutscher Meister allerwegen fabricirten Malereien erblicken. Die glatte kraftlose, von den späten Ausläufern der altniederländischen Schule beeinflusste Mache, hat mit der, wenn auch etwas harten und bunten, doch ganz energischen und selbstständigen Weise, in der die echten Bilder des Aldegrever — wie etwa das interessante Portrait der Lichtenstein-Gallerie — ausgeführt sind, nichts gemein.

Wie die holländische Malerei die Stärke der Suermondt'schen Sammlung, so bildet sie auch denjenigen Theil des Kataloges, gegen dessen Bestimmungen

vielleicht die wenigsten wesentlich alterirenden Einwendungen zu machen sein werden. Das »Lustige Kleeblatt« (No. 22) ist dem Franz Hals, als dessen, seiner Frühepoche entstammendes Hauptwerk es galt, abgesprochen und seinem Bruder Dirk Hals zugeschrieben worden. Ob aber nicht doch die Malerei für diesen letztern eine allzufreie und geistreiche ist? Ist es von Dirk, dann hat er wohl nie ein besseres Bild gemalt.

Schliesslich gibt es eine Reihe eigenartiger Meister, deren Phasen in allen ihren Gestaltungen zu übersehen wir noch nicht in der Lage sind, und bei solchen wird freilich die Attribuirung eines Bildes oft nur vermöge eines mehr oder weniger starken Zusatzes subjectiven Dafürhaltens möglich, daher die Erörterung einer darauf bezüglichen Frage oft wenig förderlich sein. So etwa in gewisser Beziehung der Delft'sche van der Meer, dessen »Junge mit den Seifenblasen« (No. 68) uns zu dunkel in den Schatten und zu fest und plastisch zeichnend im Vortrag scheint, um ihn als unzweifelhaft anzusehen, — doch Alles zusammengenommen wird Jeder beim Besehen der Suermondt-schen Sammlung, mit ihrem jetzigen Catalog in Händen, durchaus den Eindruck der aus ihm sprechenden echten Kennerschaft und vollkommenen Beherrschung der Aufgabe haben, welche Eigenschaften man bislang bei den Verwaltungen der übrigen deutschen Galerien leider noch immer vergeblich suchen dürfte.

Stehen gebliebene störende Druckfehler wie die Jahreszahlen 1626—1628 in den Angaben über Holbein pag. 11 Z. 4 v. u. werden wohl in der nächsten Auflage ihre Verbesserung finden.

*F. L—nn.*

Notice historique et descriptive des Tableaux et des Sculptures exposés dans le Musée royal de La Haye. (Par **V. de Stuers.**) La Haye, Nijhoff. 1874. 8°. (XVII—363 S.)

Wenn man die schlechtesten der Galerie-Kataloge nannte, dann durfte der vom Haager k. Museum nicht fehlen. Eine Schande, bis 1874 in einer so berühmten Sammlung ein derartiges Machwerk zu verkaufen, das in jeder Beziehung erbärmlich war! Doch Verzeihung! Nicht in jeder Beziehung, denn die Angaben der Meister waren, wenn man von der schwach vertretenen ausländischen Schule absieht, fast durchgängig korrekt, allerdings aber war dies nicht das Verdienst des Katalogschreibers. Von einer solchen Folie hebt sich das neue von Victor de Stuers besorgte Verzeichniss um so glänzender ab; das ist wirklich eine Leistung, die mit dem grössten Lobe ausgezeichnet zu werden verdient. Vorn geht eine kurzgefasste Geschichte her, dann folgen die Kunstwerke nach Schulen geordnet und in diesem Rahmen die Meister nach alphabetischer Reihenfolge. Nicht bloss, dass die Grösse der Bilder überhaupt angegeben ist, auch die Maasse der Figuren finden wir verzeichnet, und die Beschreibungen sind recht ausführlich, wie man es allerdings wohl nur in einer kleinern Galerie mit Bequemlichkeit durchführen kann. Die Vornamen der Künstler sind in der Originalschreibart wiedergegeben, z. B. Dirk statt Thierry, Willem statt Guillaume u. s. w. Da dies der einzig wissenschaftliche Weg ist, so sollte man diese Methode überall einführen, das Verständniss der Inschriften, der Monogramme u. s. w. würde dadurch ganz entschieden

erleichtert: bis jetzt scheint aber bloss in Holland und Deutschland diese Bezeichnung vollständig durchgedrungen. Gleichfalls aus Vernunftgründen nur zu billigen ist es, dass der Verfasser die Bezeichnung rechts und links vom Beschauer aus gebraucht; wer hat denn jemals die Dinge der Welt anders nach rechts und links bezeichnet, als sie sich von seinem Standpunkte aus darstellten? Und ein Bild ist doch nichts als ein Gegenstand und ein Abbild dieser Welt! Erst dann, wenn man ein Haus, das sich Einem zur Rechten darstellt, als links befindlich erklärt, werde ich zugeben können, dass man auch im Bilde ein rechts befindliches auf die linke Seite verrückt. Die Bezeichnungen sind treu nachgebildet und den Beschreibungen kleine Provenienznotizen u. dgl., ferner Nachrichten über dargestellte Persönlichkeiten, sowie die Angabe der Vervielfältigungen beigefügt. Wirklich musterhaft!

Die geschichtlichen Mittheilungen über die Künstler sind recht fleissig gearbeitet, dass es indessen ohne einige Ausstellungen nicht abgeht, thut dem Werthe der Arbeit natürlich nur geringen Eintrag; bei einer solchen zum Erstenmal in Angriff genommenen Arbeit sind Meinungsverschiedenheiten und Irrthümer unvermeidlich.

So finden wir gleich bei der ersten Nummer die geschichtlichen Thatsachen nicht klar auseinandergesetzt. Das Bild trägt nämlich das Monogramm des von Oostzanen gebürtigen Jacob Cornelisz, von dem zugleich eine grosse Anzahl von Holzschnitten existirt. Der Katalog will die Beziehung des Monogrammes auf den Jacob nicht annehmen, aber nach der Lage der Dinge mit grossem Unrecht. Denn die bei K. van Mander demselben zugeschriebenen Holzschnitte sind nicht bloss in ihren Gegenständen mit denen, welche jenes Zeichen tragen, identisch, sondern sind offenbar dieselben; wo sollten denn die erstern hingerathen sein? Eine grössere Anzahl Holzschnitte verschwindet nicht so mir nichts dir nichts aus dem Dasein. Kann uns Herr de Stuers einmal wirklich nachweisen, dass die van Mander'schen Blätter andere sind, dann erst wollen wir ihm getrost glauben. Dass der Verleger Mommart die mit jenem Monogramme bezeichneten Blätter aus der Passion unter dem Namen des Jacob, Sohnes von Cornelius, in Handel brachte, lässt sich auch nicht so ohne weiteres zur Seite schieben; ebenso wenig, dass unser Monogrammist zweifellos in Amsterdam gelebt hat, was nach van Mander gleichfalls mit Cornelisz der Fall war, und dass die Zeit übereinstimmt. Diesen wohlbegründeten Schlüssen gegenüber kann die Form des Monogrammes nicht in's Gewicht fallen, um so weniger, als deren absolute Unverträglichkeit mit dem Namen nicht nachzuweisen ist. Der Buchstabe des Vornamens stimmt: I, d. h. Jacobus, das A kann recht gut Amstelaedamus als Aufenthaltsort des Künstlers bezeichnen, und das Zeichen in der Mitte scheint mir nicht aus Buchstaben zu bestehen, sondern eine der zu jener Zeit so zahlreichen Handmarken zu sein, die man zwischen die Initialen der Namen einschob. Man vergleiche nur einmal die verschiedenen Formen des Monogrammes Nagler, M. IV. 29 mit andern wirklichen Lettern; das Zeichen sieht weder wie ein W noch wie ein M aus, noch sonst wie ein Buchstabe, während I und A mit grösster Deutlichkeit markirt sind. (Siehe meine Bemerkung in Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft

V. 48). Unsern Künstler nannte man eine Zeitlang Johann Walter (auch Werner, Waer) van Assen. Diese Vornamen hat man nach beliebter Mode aus dem Monogramm herausgelesen, das Assen ist eine aus Oostsanen entstandene Accommodirung an das Monogramm; andere Corruptionen des Geburtsortes sind Ossanen und Hossenau. Nagler's Deutung als Jan van Meren Antwerpiensis ist ganz aus der Luft gegriffen. Wir empfehlen dem Katalog noch Passavant's Peintre-Graveur zu citiren, der eine grössere Wichtigkeit als die »Monogrammisten« beansprucht.

Abraham Bloemaert's Geburt verlegt der Katalog auf 1565. Es wäre mir sehr erwünscht zu vernehmen, ob da ein sicheres Aktenstück zu Grunde liegt. Wahrscheinlich jedoch stützt sich der Katalog bloss auf Kramm. Dieser hatte nämlich eine Urkunde gefunden, wonach unser Künstler am 2. Mai 1592 27 Jahre zählte. »27 von 1592 macht 1565«, rechnete Kramm, »also muss das von de Bie angegebene Geburtsjahr 1564 falsch sein.« Wenn aber Bloemaert 1564 nach dem 2. Mai geboren war, so zählte er an dem gleichen Tag 1592 ja auch nur 27 Jahre; das Dokument stimmt danach ganz mit der Angabe des Lierer Poeten. Sowie man also bis auf weitere Aufschlüsse das bezeichnete Monogramm dem Jacob Cornelisz zuschreiben muss, so muss man auch Abraham's Geburtsjahr auf 1564 stellen.

Mit der Biographie Jan Both's sieht es noch übel aus; einigermassen zuverlässiges Material, ausser dem Actenstück natürlich, das Both's Anwesenheit in Utrecht bereits auf 1649 feststellt, bietet nur Sandrart; und trotzdem hat man denselben bisher zu Gunsten Houbraken's, der ihm bloss in gewohnter leichtfertiger Weise nachschrieb und Sandrart's einfache Angaben interessanter zu machen suchte, unberücksichtigt gelassen. Zufolge Sandrart studirten die beiden Brüder Jan und Andries in Utrecht zu gleicher Zeit mit ihm, sodann gingen sie über Frankreich nach Italien. In Venedig ertrank Andries; Jan begab sich hierauf nach Utrecht zurück, wo er »seine Kunst ausbreitete« und viel zu thun bekam. Sandrart traf damals mit ihm zusammen; da derselbe 1645 oder 1646 nach Deutschland zurückging, so muss Jan schon vorher sich in Holland aufgehalten haben. Von einer späteren Reise Sandrart's nach Holland ist nichts bekannt geworden. »Endlich,« fährt der Letztere fort, »erkrankte Jan und starb ungefähr 1650.« Houbraken nahm dieses Jahr zu Andries, offenbar bloss aus Leichtsinn, und liess dann — mit ein Paar sentimentalen, den Leser fesseln sollenden Phrasen — den Jan bald darauf aus der Welt scheiden.

Meine Behauptung (Dezemberheft 1873 der Zeitschrift für bild. Kunst, IX. S. 95), dass D. van Deelen nur durch Missverstand Houbrakens zu einem Schüler des Frans Hals gemacht worden sei, theilt der Katalog; um so befremdlicher ist mir darum seine Wiederholung der Houbraken'schen Angabe, Brouwer sei ein Mitschüler des Ostade bei Hals gewesen. Hat ihn die Thatsache nicht stutzig gemacht, dass Houbraken, der Brouwer und Deelen als Schüler des Haarlemers bezeichnet zu finden glaubte, nach seiner Weise die Beiden sofort einen »Ulk« gegen Hals ausüben liess? Rein zum Zwecke, sein Buch zu einer amüsanten Lectüre zu machen. Das wirft ein helles Licht auf

die Entstehungsweise solcher Geschichtchen. In meiner Broschüre über Adriaen Brouwer (Leipzig, 1873) habe ich mich über die Fabeleien verbreitet, und ich verwahre mich dagegen, dass man, aller geschichtlichen Entwicklung widersprechend, den nach Abkunft und Kunstweise ächten Vlaming zu einem Schüler des Hals machen will, blos weil es Houbraken gefabelt. Ganz und gar unverständlich ist es mir, wie man den »Rommelpotspeeler« und das »lustige Trio« als Beweismittel beigezogen hat, welche doch von Adriaen's lebendiger und ineinandergreifender Compositionsweise weit entfernt sind. Man überzeuge sich nur selbst, sie sind ja in Abbildungen erschienen! Grade diese Bilder, in denen Hals genreartige Gegenstände vorbringt, zeigen den Unterschied seiner Auffassung von denen des Audenaarder Malers deutlich. Ohne Houbrakens Novelle hätte gewiss kein Mensch den Brouwer von Hals dependiren lassen! Was Dirk van Deelen anbelangt, so will Herr Prof. Marggraff in seinem Katalog der Augsburger Galerie aus der angeblichen Bezeichnung des dortigen Bildes mit 1623 Schlüsse auf Dirks Geburtszeit machen; nur Schade, dass man wahrscheinlich 1632 lesen muss. Die Bezeichnung D. D. scheint mir auf einer Verwechselung mit der Jahreszahl zu beruhen.

Mit Recht schreibt de Stuers »Dou« und nicht »Dov«, wie es nur durch Unverstand der Bezeichnung DOV entstanden ist. Die Majuskel V bedeutet an sich sowohl den Consonanten- als den Vokallaut; dass hier aber der letztere zu verstehen ist, lehren der Name seines Vaters Douwe und die Schreibarten de Bie's und Houbrakens, die sicher nur nach der Aussprache Dou und Dau schrieben. Ich habe mich darüber bereits in der Zeitschr. für b. K., VIII., Beiblatt, S. 260, verbreitet.

Dass Gysbrecht de Hondecoeter ein Sohn von Gillis sei, möchte ich keineswegs mit dem Verfasser bezweifeln; die gleichzeitige Aufnahme 1627 in die Gilde zu Utrecht beweist nur, dass Beide damals dorthin übersiedelten. Sonst ist gar kein Grund vorhanden, Houbraken's Angabe zu bemängeln, war ja Melchior erst 1695 gestorben; Houbraken konnte also noch zuverlässige Nachrichten haben. Auch seine Angabe, der alte Gillis habe sich als Witwer mit einem jungen Amsterdamer Mädchen verheirathet, ist vollkommen durch die Akten bestätigt worden; die an diese einfache Thatsache geknüpften Erzählungen werden allerdings mehr oder weniger in das Bereich der Erfindung gehören.

Die biographische Notiz zu de Heem ist äusserst mangelhaft. Zuvörderst sind die Jahreszahlen 1570 und 1632 für den alten David, glaube ich, blos von Stanley nach gebräuchlicher Manier aus der Luft gegriffen. Zum Andern kann ich nicht zugeben, dass neben Jan Davidszoon de Heem noch gleichzeitig ein Jan de Heem existire, wie ich schon vor zwei Jahren nachgewiesen zu haben glaube. Der Irrthum kam eben durch die verschiedene Bezeichnung Jan Davidsze's, der sich bald J., bald J. D. schrieb; da das D blos den »Sohn Davids« bezeichnet, also nicht zum Vornamen gehört, so konnte es Jan bald setzen, bald weglassen. Der Amsterdamer Katalog von 1872 war übel berathen, als er das Bild von 1640 dem Jan Davidszoon absprach. »Gerade die

Hauptwerke Jan Davidsze's in Wien (von 1648) und in Berlin (1650)«, sagte ich in der Zeitschr. f. b. K. VIII., Beibl. 260, »führen nicht das D; und umgekehrt ist das ‚ausführlich bezeichnete Prachtbild' im Dresdener Museum nicht J. De Heem, sondern J D (verschlungen) De Heem fe. A°. 1650 bezeichnet, also auf alle Fälle dem »Vater« zuzuschreiben. Ebenso trägt ein Bild im Museum zu Gotha die Bezeichnung: Johannis de Heem fecit 1628. Ein von Jan Davidszoon unterschiedener Jan de Heem, der sich schlechtweg so schriebe, ist für diese Zeit und in dieser Manier nicht nachgewiesen. Jan Davidszoon de Heem, geb. zu Utrecht wohl erst nach 1600, liess sich im Jahr 1635—36 in die Antwerpener Gilde als Meister einschreiben und wurde daselbst den 28. August 1637 Bürger. Sein Sohn Cornelis liess sich 1660—61 daselbst als Meister aufnehmen. C. de Bie spricht von beiden in seinem G. Cabinet (1661): Hier leven twee door Const, den Sone en den Vader. Dieser Vater ist nicht, wie Houbraken verstand, der alte David de Heem, welcher dazumal jedenfalls schon verstorben war, sondern eben unser Jan, und der Sohn ist offenbar Cornelis, wenn auch sein Name nicht ausdrücklich genannt wird. Später kam Jan noch einmal nach Utrecht zurück, wo er als der Johan de Heem kunstschilder von 1669 und der Sr. (seigneur) de Heem constschilder vom 16. August 1670 zu betrachten ist. Nach Houbraken flüchtete er beim Einfall der Franzosen, der aber nicht 1670, sondern 1672 statthatte, nach Antwerpen, und zwar mit angeblich zwei Söhnen und vier Töchtern. Hier starb er 1683—84 und nicht 1674, wie unser Fabelkrämer berichtet. Von den beiden Söhnen, die Houbraken verzeichnet, nennt er blos den Cornelis mit Namen, während de Bie, der unsere Künstler wohl persönlich kannte, nur Einen nennt, worunter gleichfalls Cornelis zu verstehen ist. Sollte also Jan wirklich einen zweiten Sohn, der auch Maler war, gehabt haben, so könnte es nur ein später als Cornelis geborener sein. Wie er aber mit Vornamen hiess, wissen wir nicht. Untersuchungen in den Antwerpener Akten dürften uns darüber aufklären. Soviel aber kann ich mit Sicherheit behaupten, dass mir noch keine Spur eines Stillleben malenden »Sohnes« Jan, der sich in vollständiger Bezeichnung Jan Janszoon hätte nennen müssen, vorgekommen ist, und dass die oben erwähnten Bilder von 1628, 1640, 1648 und 1650 von Jan Davidsze de Heem herrühren.« So meine Worte. Wenn Herr de Stuers die von Th. van Lerius und Ph. Rombouts herausgegebenen Antwerpener Liggeren benutzt hätte, würde seine Biographie de Heem's besser ausgefallen sein. Ueberhaupt muss ich hier auf die ausserordentliche Wichtigkeit dieser Publikation die Forscher aufmerksam machen; das Werk erscheint keineswegs nach Gebühr geschätzt und benutzt. Mir wenigstens ist es für meine niederländischen Studien unentbehrlich. Für die vlämischen Maler überhaupt würde Herr de Stuers manche Ergänzung daraus gewonnen haben. So hätte er sich über den Antwerpener Maler Abraham Govaerts unterrichten können; ganz mit Unrecht hat er ihn in die holländische Schule eingereiht, Govaerts erscheint vielmehr als ein Nachahmer Jan Brueghel's und trat 1607 in die Antwerpener Gilde: Zeit, Name und Kunstweise stimmen. Peeter van Spirinckx trat 1655—56 in die gleiche Gilde und wurde am 30. August 1711 in

Antwerpen begraben. Johan van Kessel, ausdrücklich als blomschilder bezeichnet, wurde 1644—45 Mitglied. U. s. f.

Jan Peeters war nicht der Neffe, sondern der Bruder Bonaventura's; in de Bie ist es ausdrücklich gesagt.

Dass der tüchtige Landschafter R. van Vries Renier oder Jan Renier geheissen habe, ist nicht verbürgt; wahrscheinlich hat man jene Vornamen nur aus seiner Bezeichnung herausgelesen, wie man es bei vielen Malern gemacht hat. Der bei van der Willigen (les Artistes de Harlem, 1870, S. 38) genannte Roelof de Vries hat vielleicht auf die Bilder Anspruch, um so mehr, als wir nach der Kunstweise derselben am liebsten auf einen Haarlemer Maler verfallen würden.

Die Ansichten von Wilhelm Bode über die Landschaften Gillis de Hondekoeter's theile ich durchaus.

Nummer 237, »Bildniss einer jungen Frau«, schien mir nicht in der Manier Holbein's, sondern in der Cranach's gemalt. Ich setze voraus, dass dies die Nummer 197 des alten Kataloges ist, neben welcher ich diese Bemerkung finde.

München, Mai 1875. *Wilhelm Schmidt.*

---

## Verzeichniss der wichtigeren Besprechungen.

*Adler.* Die Stoa des Königs Attalos II. zu Athen. (Liter. Centralbl. 33. Kunstchron. X. 12.)

*Aicard*, La Venus de Milo. (Liter. Centralbl. 19.)

*Arnold.* Das altrömische Theatergebäude. (Von R. Engelmann in: Zeitschr. f. d. Gymnasialw. 29. 1. — Von Flasch in: Kunstchron. X. 8.)

*Les beaux-arts.* (Kunstchron. X. 19.)

*Belgrano.* Della vita privata dei Genovesi. (Von Hartwig in Jenaer Lit.-Zeit. 30.)

*Benndorf.* Die Metopen von Selinunt. (Von Gaedechens in Jen. Lit.-Zeit. 24.)

*Bertolotti*, Benvenuto Cellini a Roma. (Chron. des arts, 1875, 29.)

*v. Bezold.* Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe. (Lit. Centralbl. 9.)

*Bezzenberger*, Littauische und lettische Drucke des 16. Jahrh. (Selbstanz. in Götting. gel. Anz. 47. — Lit. Centralbl. 10. — Von Weber in Jenaer Literaturz. 15.)

*Blondel*, Hist. des éventails. (Von de Lostalot in Gaz. des beaux-arts, 1875, 8.)

*Bocher*, Les gravures françaises au XVIIIe siècle. (Chronique des arts, 1875, 20.)

*Brancourt*, Notice sur l'église et le village de Douchy. (Revue de l'art chrét. XIX. 4.)

*H. Brunn*, Die Bildwerke des Parthenon. Von L. Schwabe. Jenaer Lit.-Zeit. 11.

*H. Brunn*, Die Bildwerke des Theseion. Von Schwabe in Jenaer Lit.-Zeit. 11.

*Bucher, B.*, Gesch. d. techn. Künste. (Lit. Centralbl. 34. Anz. f. K. d. d. Vorz. 5. Zeitschr. d. Kunstgew.-Ver. zu München. 3.)

*Buchot de Kersers*, Statistique monumentale du départ. du Cher (In: Chronique des arts, 1875, 18.)

Bullettino della commissione archéol. municipale. (Von Klügmann in Jen. Lit.-Zeit. Nr. 22.)

*Bursian*, Jahresbericht über die Fortschritte der klassischen Alterthumswissenschaft. (Liter. Centralblatt 14.)

*Cahier*, Nouveaux mélanges d'archéologie (Journ. des beaux-arts XVII, 14.)

*Bn. A. de Calonne*, Hist. des abbayes de Dommartin et de St.-André-au-Bois (in Revue de l'art chrét. XIX. 4.)

*Campbell.* Annales de la typographie néerlandaise au 15. siècle (Mag. f. Lit. d. Ausl. 1.)

*Carbone.* Una corona sulla tomba d'Arqua. (Von Geiger in Götting. gel. Anz. 2.)

*Carriere.* Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwickelung etc. Bd. V. (Von Lemcke in: Zeitschr. f. b. Kunst, 1875, 1.)

*Carriere*, Aesthetik. (Von Lemcke in Zeitschr. f. b. Kunst. 1875, 1.)
*Cassagne*, Traité d'aquarelle. (Chron. des arts, 1875, 27.)
*Champfleury*, Histoire de la caricature sous la republique, l'empire et la restauration. (In Gaz. des beaux-arts 1875, 3.)
*v. Cohausen*, Schlösser und Schlüssel der Römer. (Kunst und Gewerbe 5.)
*Compte-rendu* de la commission impériale archéologique. (Von A. Furtwängler, in Jenaer Lit.-Zeit. 1875 Nr. 1.)
*Conze*, Heroen- und Göttergestalten. (Von Bursian in Jenaer Lit.-Zeit. 37.)
*Cori*, Bau und Einrichtung d. deutschen Burgen. (Lit. Centralbl. 24.)
*Cornelius*, P. v. Entw. zu d. Fresken in den Loggien d. Pinakothek zu München. (In Zeitschr. f. bild. Kunst, X. 3.)
*Courajod*, Histoire de l'enseignement des arts du dessin au 18e siècle. (Von Gonse in Chron. des arts, 1875, 17.)
*Crowe & Cavalcaselle*. Gesch. d. ital. Malerei. Deutsche Orig.-Ausgabe. Bd. 5. (Lit. Centralbl. 7.)
*Darcel et Basilewsky*. Collection Basilewsky. (Von Clement de Ris in Gaz. d. beaux-arts 1875, 1. Blätter für Kunstg. 5.)
*Deladreue et Mathon*, Hist. de l'abbaye r. de St.-Lucien. (Von Corblet in Revue de l'art chrét. XIX. 3.)
*Delaborde*, Le departement des estampes à la bibliotheque nat. (Von L. Gonse in Chron. des arts 1875, 23.)
*Demay*, Le costume de guerre et d'apparat d'après les sceau du moyen âge. (Chron. des arts, 1875, 28.)
*Desjardins*, Les drapeaux français. (Von Riou-Maillou in Gaz. des beaux-arts, 1875, 1.)
*Destailleurs*, La fidelle ouverture de l'art du serrurier par M. Jousse. (Chron. des arts, 1875, 21.)
*Deville*, Recueil de statuts et de documents relatifs à la corporation des tapissiers, 1258—1875. (Chron. des arts, 1875, 27.)
Dictionnaire des antiquités grecques et rom. p. sous la direct. de *Daremberg et Saglio*. (Lit. Centralbl. 14.)
*E. Doehler*, Die relig. Kunst bei den Griechen. (Von R. Gaedechens in Jenaer Lit.-Zeit. 17.)
*Dürer*, La vie de la Ste. vierge Marie, repr. par Van de Weyer (Journ. d. beaux-arts XVII, 6.)
*H. Dütschke*, antike Bildwerke in Oberitalien. (Von F. Schlie in Jenaer Lit.-Zeit. 2. — Liter. Centralbl. 26.)
*Duplessis*, Eaux-fortes de P. Potter, Eaux-fortes de A. van Dyck. (Von Cheron in Gaz. des beaux-arts, 1875, 9.)
*Dupont-Auberville*, L'ornement des tissus. (Chron. des arts 1875, 19.)
*Eggers*. Chr. D. Rauch. (Von Bruno Meyer in Jenaer Lit.-Zeit. 33.)
*H. de l'Épinois*, Les catacombes de Rome. (In Revue de l'art chrét. XIX. 4.)
*L. de Farcy*, Notices archéologiques sur les tentures et les tapisseries de la cathédrale d'Angers. (In Chron. des arts 1875, 19.)
*Fischbach*, Ornamentik der Gewebe. (Von Bergau in Kunstchron. X. 11. Kunst und Gewerbe 8.)
*Förster, R.* Der Raub u. d. Rückkehr der Persephone (Lit. Centralbl. 6)
*Förster, E.* Peter v. Cornelius. (Von Regnet in D. Warte 8, 11. — Lit. Centralbl. 34. — Kunstchron. X, 12.)
*Franken*, L'oeuvre de Willem Jacobszoon Delff. (Kunstchron. X, 24.)
*Führich*, Der Psalter. (In Zeitschr. f. bild. Kunst, 1875, 2.)
*Gasparoni*, Scritti sopra le arti e le lettere. (Von Comte de Maguelonne in Revue de l'art chrétien, XIX, 3.)
*Genthe*, Ueber d. etruskischen Tauschhandel nach d. Norden. (Von Kohl in Göttinger gel. Anz. 49.)
*Gentili*, Sulla manifattura degli Arazzi. (In Chronique des arts 1875, 3 u. ff. von Alf. Darcel.)
*Geymüller*, Die ursprüngl. Entwürfe für St. Peter in Rom. (Von Redtenbacher in Kunstchron. X. 38.)
*Göthe's* Faust. Mit Bildern u. Zeichn. von A. v. Kreling. (Kunstchron. X, 41.)
*Gozzadini*, Delle torre gentilizie di Bologna. (Lit. Centralbl. 34.)
*Grimm's* Kinder- und Hausmärchen in Bildern von E. Ille. (Kunstchron. X, 41.)
*Grimouard de St.-Laurent*. Guide de l'art chrétien. (Von D'Avril in Revue de l'art chrétien. XIX, 2.)
*Grothe*, Leonardo da Vinci als Ingenieur und Philosoph. (Lit. Centralbl. 20.)
*Gruyer*, Les oeuvres d'art de la renaissance italienne au temple de St.-Jean. (In Chronique des arts 1875, 15.)
*Halévy*, Rapport sur une mission archéologique dans le Yémen. (Von Stade in Jen. Lit.-Zeit. 51.)
— — Mélanges d'epigraphie et d'archéologie sémitique. (Von Schlottmann in Jen. Lit.-Ztg. 24.)
*Handelmann & Pansch*, Moorleichenfunde in Schleswig-Holstein (Anzeiger f. K. d. d. Vorz. 2.)
*Herdtle*, Flächenverzierungen, Abth. II bis IV. (Kunstchron. X, 18.)

*H. Heydemann*, Marmorbildwerke zu Athen. (Von R. Förster in Jenaer Lit.-Zeit. 12.)
*K. Hillebrand,* Italia. (Von W. Bernhardi in Jenaer Lit.-Zeit. 4 u. 9. — Lit. Centralbl. 11.)
*Hirrlinger,* Farbenlehre. (Kunst und Gewerbe 12.)
Die *Holzschnitte* des 14. u. 15. Jahrh. im Germanischen Museum. (Kunstchron. X, 24 u. 46.)
*Hostmann*, Urnenfriedhof bei Darzan. (Anz. f. K. d. d. Vorz. 2.)
*Italien.* (In Zeitschr. f. bild. Kunst 1875, 2. — Kunstchron. X, 41.)
*Jacobsthal,* Grammatik der Ornamente. (Literar. Centralbl. 34. Kunst und Gewerbe 18.)
*Julius,* Ueber d. Agonaltempel d. Griechen. (Kunstchron. X, 11.)
*Kaden,* Wandertage in Italien. (In Hillebrand's Italia, I.)
*Kinkel,* P. P. Rubens. (Von Woltmann in Kunstchron. X, 12.)
*Knudtzon,* Masaccio. (Kunstchron. X, 37.)
*Körte,* Ueber Personifikationen psychol. Effekte in d. spät. Vasenmalerei. (Von Flasch in Kunstchron. X, 11.)
*Kuglers,* Handbook of Italian painting. 4. ed. by L. Eastlake. (Kunstchron. X, 40.)
*Lachmann,* Umrisszeichnungen zu d. Tragödien des Sophokles. (In Zeitschr. f. bild. Kunst, 1875, 3.)
*Lacroix,* Le XVIIIe siècle. (Von Ménard in Gaz. des beaux-arts, 1875, 1.)
*Langl,* Denkmäler der Kunst. (Von Kratochwil in Zeitschr. f. Oesterr. Gymn. 25, 9 u. 10.)
*Leitner,* Monogr. des Schlosses Schönbrunn. (Von Lützow in Zeitschr. f. bild. Kunst, 1875, 8.)
*Lessing's Laokoon,* von Buschmann. (Von Gaedechens in Jenaer Lit.-Zeit. 27.)
*Lessings Laokoon* von Cosack. 2. Aufl. (Von Gaedechens in Jenaer Liter.-Zeit. 27.)
*Lieblein,* Die ägypt. Denkm. in St. Petersburg. (Lit. Centralbl. 3.)
*Lilienfeld,* Die antike Kunst. (Von Gaedechens in Jenaer Lit.-Zeit. 27.)
*Lobmeyer u. Ilg.* Glasindustrie. (Liter. Centralbl. 20. — Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums 115. — Anz. f K. d. d. Vorz. 5. — Kunst u. Gewerbe 14. Zeitschr. d. Kunstgew.-Ver. zu München 3.)
*Lochner,* Topogr. Tafeln zur Gesch. Nürnbergs. (Anzeiger f. K. d. d. Vorz. 3.)
*Lübke u. Lützow,* Denkmäler der Kunst, 3. Aufl. (Kunstchron. X, 27.)
*Lützow u. Tischler,* Wiener Neubauten. (In Zeitschr. f. bild. Kunst, 1875, 8.)
*Lumbroso, Giacomo,* Notizie sulla vita di Cassiano dal Pozzo. Torino 1875. (Von Klügmann in Jenaer Lit.-Ztg. 22.)
*Ménard, R.* Entretiens sur la peinture. (Kunstchron. X, 19.)
*Meyer u. Bode,* Verzeichniss der Gemälde etc. d. Samml. Suermondt, 2. Aufl. (Von Woltmann in Kunstchron. X, 33, 35 u. 36.)
*Milanesi,* Scritti varj. (Von J. P. Richter in Zeitschr. f. bild. Kunst 1875, 5.)
*Mithoff, W.,* Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen. (Von J. H. Müller in Jenaer Lit.-Zeit. 9. — Lit. Centralbl. 17.)
*Mothes,* Ill. Baulexikon. (Kunstchron. X, 15.)
*Müller.* Numismatique de l'ancienne Afrique. (Lit. Centralbl. 6.)
*Müller u. Mothes,* Illustr. archäol. Wörterbuch. (Kunstchron. X, 15. — Kunst u. Gewerbe 1.)
*Le musée Fol.* (Von Furtwaengler in Jenaer Lit.-Zeit. 4.)
*Naue,* Die Gesch d. Völkerwanderung, Bildercyklus. (Kunstchron. X, 13.)
*Noiré,* Die Entwicklung der Kunst. (Lit. Centralbl. 5.)
*Nordhoff,* Denkwürdigkeiten aus dem Münsterischen Humanismus. (Lit. Centralbl. 28.)
*Dall'Ongaro, Fr.,* Scritti d'arte. (Lit. Centralbl. 10. Zeitschr. f. b. Kunst X, 9.)
*Otte, H.,* Geschichte der deutschen Baukunst. (Von Reber in Jenaer Lit.-Zeit. 1875 Nr. 2. Von Aldenkirchen in Jahrb. d. Ver. v. Alterthumsfr. im Rheinland, 55—56.)
*Perrot,* Mémoires d'archéologie, d'epigraphie et d'histoire. (Chron. des arts 1875, 26.)
*Pfau.* Kunstgew. Musterbilder aus d. Wiener Weltausstellung. (Lit. Centralbl. 3.)
*Prestel,* Der Tempel der Athene Nike. (Von Flasch in Kunstchron. X, 8.)
*Preuner,* Ueber die Venus von Milo. (Liter. Centralbl. 19.)
*Preuss,* Die baulichen Alterthümer des Lippischen Landes. (Von L. v. Donop in Kunstchron. X, 18.)
*Quellenschriften* f. Kunstgesch. u. Kunsttechnik, herausg. v. R. v. Eitelberger. Bd. VI. Das Leben des Michelangelo von Condivi. (Von Lützow in Zeitschr. f. bild. Kunst 1875, 6. — In Hillebrand's Italia I.)
*Dasselbe.* Bd. VII u. VIII. Theophilus u. Kunstbestrebungen am bayerischen Hofe. (Lit. Centralbl. Nr. 7. Bd. VIII

## Karl Schnaase.

In *Schnaase* hat die neuere Kunstwissenschaft ihren Meister verloren. Unter den Männern, welche ihr in unserem Jahrhundert die Grenzen gezogen und die Bahn gewiesen, stand keiner so hoch wie er durch umfassenden Ueberblick über alle Zweige dieser Disciplin sowie alle angrenzenden Gebiete des Wissens, durch Correctheit in der Methode und Klarheit in der Darstellung, durch jene geistige Tiefe, welche überall die Kunst im innigsten Zusammenhang mit dem gesammten Cultur- und Geistesleben auffasst und ihrer geschichtlichen Auffassung und Erforschung eine gesicherte Stellung im allgemeinen Bildungsleben schuf. Wenn ein Greis von siebenundsiebzig Jahren stirbt, ein Mann, dessen Gesundheit ausserdem seit Jahrzehnten eine zarte und schwankende war, und der sich nur durch die sorgfältigste Schonung seiner Kräfte so lange erhielt, so ist dies kein überraschendes Ereigniss, aber es ist desshalb für seine wissenschaftlichen Freunde nicht minder ergreifend. Zu dem Schmerze um die ehrwürdige und seltene Persönlichkeit, an welcher Jeder, der ihr nahegetreten, mit Hingebung hängen musste, kommt das Gefühl, dass eine bestimmte Epoche derjenigen Wissenschaft, die er vertrat, mit ihm abschliesst, dass mit Schnaase der letzte unter den eigentlichen Begründern der Kunstgeschichte geschieden ist.

Sein Leben verlief in ruhiger Bahn, ohne ungewöhnliche Ereignisse, als das einfache Dasein eines Gelehrten, dessen Interesse wesentlich auf die harmonische Ausbildung zu seinem wissenschaftlichen Berufe, auf die stille, consequente Arbeit im Dienste desselben gerichtet war. Er wurde am 7. September 1798 zu Danzig geboren, das Kind einer sehr vermögenden und angesehenen Familie. Der Vater, ehemals Jurist, war Besitzer einer grossen Weinhandlung, liebte glänzenden Aufwand und bewegte sich beinahe fortwährend auf grösseren Reisen, die er mit der ganzen Familie unternahm. Die Mutter war eine sanfte, kränkliche Frau, die ihren Karl zärtlich liebte; seiner fünf Jahre älteren Schwester Pauline schloss er sich mit besonderer Innigkeit an. Ausserdem besass er zwei Brüder Wilhelm und Fritz, der erste etwas älter, der zweite jünger als er, beide im Wesen sehr von ihm verschieden. Das Jahr 1803 verlebte die Familie in Paris, dann zog sie nach Berlin. Karl's erste Erinnerungen knüpften sich an den Einzug der Franzosen in Berlin nach der Schlacht

bei Jena. In seinem väterlichen Hause ging es aber auch in dieser Unglückszeit lustig zu. Der Zuschnitt des Lebens war ein grossartiger. Der Vater hielt sich eine Privatcapelle und hatte ein Liebhabertheater errichtet. Bei Gelegenheit einer dramatischen und musikalischen Aufführung, welche die Schwester und ihre Altersgenossen zur Feier des Geburtstages der Mutter veranstalteten, sprach der neunjährige Karl einen Prolog in Versen, den der Vater verfasst hatte, zu dessen grosser Befriedigung. Im Jahre 1809 war die ganze Familie von neuem in Paris, die Kinder erhielten Privatunterricht von deutschen und französischen Lehrern, Karl besuchte schon damals häufig die verschiedenen Pariser Theater. Bei der Rückkehr nach Berlin wurde von Braunschweig aus ein Besuch in Helmstedt gemacht und bei dieser Gelegenheit erfahren wir zuerst etwas von künstlerischen Eindrücken, die der Knabe mit Bewusstsein aufnahm. In sein Tagebuch trug er Notizen über Kunstwerke ein, die er bei Professor Baireis gesehen.

In Berlin besuchte er sodann die Schule, aber er verliess sie, als seine Familie zu Anfang des Jahres 1813, beim Nahen der Kriegsgefahr, wieder von dort aufbrach. Auf grundlosen Wegen, unter fortwährenden Hemmungen des Verkehres, die durch die grossen Ansprüche, die gemacht wurden, acht bis zehn Pferde auf jeder Station, noch zunahmen, kam man zunächst nach Breslau. Hier, dann in Prag und in Wien wurde längerer Aufenthalt gemacht. Karl empfing theils auf öffentlichen Schulen, theils durch Privatlehrer Unterricht, mit Interesse sah er die Baudenkmäler und Kunstwerke dieser Städte an. Mit Spannung und Freude folgte man den Kriegsnachrichten aus der Heimat, und als die Verbündeten siegreich vordrangen, wurde die Rückkehr beschlossen; am Tage der Schlacht bei Leipzig, den 18. October, langte man in Berlin wieder an.

Hier besuchte Karl ein Gymnasium. Im Jahre 1814 starb der Vater unvermuthet, und nun zeigte sich, dass die bisherige Lebensweise doch eine zu verschwenderische gewesen. Das grosse Vermögen war zusammengeschmolzen und Einschränkungen thaten noth. Während Karl in Berlin zurückblieb, zog die Mutter mit dem jüngsten Sohne und der Tochter wieder nach Danzig, wo Wilhelm, der älteste Sohn, unterdessen die Weinhandlung übernommen hatte. Ostern 1816 machte Karl das Abiturientenexamen, besuchte nun zunächst auf ein Jahr die Universität Berlin und widmete sich auf Rath seines Vormundes juristischen Studien. Ostern 1817 ging er nach Heidelberg, wo er ein Jahr blieb und neben seinen Fachcollegien namentlich noch Hegel's philosophische Vorlesungen eifrig besuchte. Die Zeit, welche er hier zubrachte, war für ihn eine sehr glückliche, er fand angenehme gesellige Verhältnisse und eine behagliche Existenz; die Boisserée'sche Gemäldesammlung, welche gerade dort war, bot seinem Interesse für die Kunst Nahrung, die landschaftlichen Schönheiten und die Denkmäler der Vorzeit lockten zu Ausflügen in die nähere und fernere Umgebung. Gelegentliche Wanderungen führten ihn in den Schwarzwald, nach Strassburg, im Herbst 1817 in die Schweiz.

In Heidelberg verlebte er ein Semester gleichzeitig mit einem Anderen unter den Begründern der Kunstwissenschaft in Deutschland, *G. F. Waagen.*

Persönlich scheinen die beiden, später eng befreundeten Männer damals nicht in Beziehung mit einander gekommen zu sein. Auch Waagen war in erster Linie durch Hegel hierher gezogen worden, der dann freilich bald nachher dem Rufe nach Berlin folgte. Der Entwicklungsgang der beiden Männer, die in der Folge verwandten Zielen zustrebten, war aber ein sehr verschiedener. Waagen, dadurch länger in seinen Studien aufgehalten, dass er als Freiwilliger die Kriege der Jahre 1813—15 mitgemacht, war doch schon während seiner Studentenjahre zu voller Klarheit über seine Ziele gekommen. Sein Vater war Maler gewesen, sein Oheim war Ludwig Tieck; die nahe persönliche Verbindung mit dem Meister der romantischen Dichtung, welche so nachhaltigen Einfluss auf die Erweiterung des künstlerischen Verständnisses, auf Erschliessung des Sinnes für die mittelalterliche und neuere Kunst geübt hat, war für ihn bestimmend. Schnaase dagegen konnte trotz der frühen Anregungen, welche ihm zahlreiche Reisen geboten, trotz des Kunstsinnes, den er von jeher besass, nicht auf den Gedanken kommen, dass die Erforschung der Kunstgeschichte eine selbständige wissenschaftliche Aufgabe zu werden vermöchte, und so bewegte er sich hinsichtlich seines Lebensberufes zunächst in einer anderen Bahn.

Dies geschah freilich nicht ohne schwere innere Kämpfe, die namentlich seit dem Anfang seiner praktischen Beamtenthätigkeit begannen. Nachdem er das letzte Studienjahr in Berlin verlebt, trat er zunächst im Herbst 1819 als Prakticant in Danzig ein und kam dann im Jahre 1821 als Referendarius an das Oberlandesgericht zu Marienwerder. Der Briefwechsel zwischen Mutter und Sohn aus dieser Zeit beweist, dass er sich in dem kleinen Orte bei seinem tieferen wissenschaftlichen Interesse geistig vereinsamt fühlte, dass er der Abneigung gegen seinen Beruf nur mit äusserster Kraftanstrengung Herr werden konnte. Wesentlich aus Rücksicht gegen die Mutter und aus dem Pflichtgefühl, welches nichts Begonnenes einfach aufgeben wollte, hielt er aus; dem juristischen Wissen gewann er allmälich das Interesse ab, welches es einem scharf denkenden, präcisen Geiste gewähren kann, und er vermochte es, in diesem Berufe mit solchem Erfolge zu arbeiten, dass er später zu hohen Staatsstellungen in demselben gelangte.

Sein Examen bestand er im Jahre 1824 in Berlin, und nachdem er zunächst eine Zeit lang in Marienwerder und Königsberg dienstlich beschäftigt war, gönnte er sich dann eine Frist zur Erholung und zur allgemeinen geistigen Ausbildung, indem er im Juli 1825 seine erste Reise nach Italien antrat. Ueber Wien, wo er länger verweilte, ging er nach Venedig, über Verona, Mantua, Bologna und Florenz nach Rom, dann bis Neapel und Sorrent; über Genua, Mailand, die Schweiz und die Rheinlande kehrte er zurück.

Schmerzliche Schläge trafen ihn im Jahre 1828. Er verlor seine Mutter, vierzehn Tage später seine Schwester Pauline, und bei seinem innigen Verhältniss zu beiden, wurde er dadurch so erschüttert, dass er bedenklich erkrankte. Auf ärztlichen Rath verliess er zunächst Marienwerder und kam glücklich nach Berlin, wo dann seine Freunde und Gönner mit Rücksicht auf seine Gesundheit seine Versetzung an den Rhein veranlassten. Im Jahre 1829,

in welchem er noch in Marienwerder zum Rathe ernannt worden war, kam er als Procurator an das Landgericht in Düsseldorf und betrat in dieser Stadt den Boden, auf dem sein eigentliches und innerstes Wesen sich entfalten konnte.

Das Aufblühen des dortigen Kunstlebens hatte kurz vorher begonnen und gerade seine ersten Früchte getragen. *Wilhelm von Schadow,* der nach dem Abgange von *Cornelius* im Jahre 1826 als Director der Düsseldorfer Kunstakademie berufen worden war, konnte sich zwar mit der Genialität und schöpferischen Kraft seines grossen Vorgängers nicht messen, aber war, was dieser niemals gewesen, ein vortrefflicher Lehrmeister und Leiter. Auf die äusserste künstlerische Zerfahrenheit folgte ein Geist ernster Zucht und gewissenhafter Arbeit, strenge Hingabe an die Natur, Bewältigung der technischen Mittel. Die Fähigkeit, auf den Einzelnen zu wirken, ihm begreiflich zu machen, was ihm fehle, ihm das innere Verständniss der Kunst zu erschliessen, das Anspornen und gleichzeitige Zügeln verschiedener Kräfte, die Humanität der Gesinnung, welche zugleich die gesammte Geistesbildung junger Künstler zu heben suchte, trugen schnell ihre Früchte. *Lessing, Hübner, Hildebrandt* und *Sohn* waren mit Schadow aus Berlin gekommen und bildeten seine nächststehenden Schüler. Von denen, die bereits in Düsseldorf vorhanden, schloss sich vorzugsweise *J. W. Schirmer* eng an den Director an und wurde in seinem Streben lebhaft von ihm gefördert. Bald kamen *Eduard Bendemann, Adolph Schrödter* und Andere an den Rhein. Consequente Arbeit, frische Jugendlichkeit des Strebens und freundschaftlicher Wetteifer führten zu überraschenden Fortschritten, bald erfolgten die ersten Triumphe der jungen Malerschule auf den Ausstellungen in Berlin; Jünglinge, die eben noch in der Schule steckten, gewannen plötzlich einen Namen, der in Deutschland gefeiert ward, und was sie schufen, wurde vom Publicum enthusiastisch begrüsst. Zugleich herrschte ein Ton herzlichster Vertraulichkeit, unbefangener Heiterkeit und gesunden Humors in dem Künstlerkreise, der sich dem frohen Behagen des rheinischen Lebens keck in die Arme warf. Mitten im Schaffen und Wetteifern erweiterte sich der geistige Horizont aller Einzelnen, die Schöpfungen der Dichtung, der Musik fanden empfänglichen Boden und weckten Begeisterung. Dann kam im Jahre 1827 *Immermann* als Landgerichtsrath nach Düsseldorf. Imposant auch als äussere Erscheinung, gewann er schnell durch geistige Ueberlegenheit, durch Freiheit und Schneidigkeit des Urtheils, durch bewusste Männlichkeit des Wesens und der Empfindung im Künstlerkreise Einfluss. Vertraulicher verkehrte der Dichter *Friedrich von Uechtritz,* der kürzlich als Assessor dorthin gekommen, mit den Malern; geistig mittheilsam, mit lebhaftem Bedürfniss des Gedankenaustausches. Er erschloss denen, die hören wollten, die Quelle der Romantik, vor Allem die Dichtungen seines Freundes und Meisters *Ludwig Tieck.*

In diesen Kreis trat nun *Schnaase,* der an Schadow von Berlin her Empfehlungen mitbrachte; er war in dem Künstlerkreise bald zu Hause, schloss sich Immermann und Uechtritz freundschaftlich an und stand als geistig Ebenbürtiger neben beiden. Von den Malern standen ihm bald *Lessing* und nament-

lich *Schirmer* persönlich am nächsten. Die Unbefangenheit des Lebens und Treibens, die Fülle der Anregungen wirkten auf ihn ein und brachten die Keime, die bisher unerschlossen in ihm ruhten, schnell zur Entfaltung. Schnaase's Verhältniss zu dem Düsseldorfer Kreise wird mir von einer ausgezeichneten Frau, welche diese Zeit selbst mitdurchlebte, mit folgenden Worten geschildert: »Durch sein warmes Interesse, sein feines Verständniss für die Kunst und seine tief eindringende und anregende Kritik wurde er bald eine geliebte und verehrte Autorität der Düsseldorfer Künstler, von denen mehrere in nahe freundschaftliche Beziehungen zu ihm traten, die auch erst mit dem Tode endeten. Der gesunde, lebensfrohe und nach den höchsten Zielen strebende Sinn der damaligen jungen Malerschule erfrischte und vermehrte noch Schnaase's Interessen für die Kunst, und während seine prüfende, vielseitige, feine Kritik und sein liebenswürdiges, mittheilsames Wesen den Künstlern zu gute kam, lernte er auch wieder Vieles von ihnen, so dass keiner der allein Gebende, keiner der allein Empfangende war.« — Dass es Schnaase war, der durch Berichte von einer amtlichen Reise in Westphalen, auf der er ein ungebrochenes, kerniges Volksthum beobachtet hatte, dem Dichter Immermann die erste Anregung zur Hofschulzen-Episode im Münchhausen geboten, bildet für den gegenseitigen geistigen Austausch in diesem Kreise einen schönen Beleg.

Damals lernte Schnaase auch seine Lebensgefährtin kennen, die im Winter 1832—33 in einer befreundeten Familie zum Besuch war. Die lebhafte Geselligkeit, Immermann's Vorlesungen, Lessing's Atelier gaben Gelegenheit, sich näher kennen zu lernen. Im Juni 1833 wurde ein Bund geschlossen, der an Innigkeit, Treue und Hingebung seines Gleichen suchte.

In derselben Zeit entstand seine erste schriftstellerische Arbeit kunstwissenschaftlichen Inhaltes. Unter mehreren grösseren oder kleineren Reisen, die er von Düsseldorf unternommen, hatte ihm namentlich eine Fahrt nach Holland und Belgien im Jahre 1830 das lebhafteste Interesse gewährt. Die Eindrücke reiften langsam und wurden in den Mussestunden, welche die Amtsgeschäfte liessen, gründlich verarbeitet. Ihr Resultat war das 1834 erschienene Buch: »Niederländische Briefe«, das sofort eine Stellung unter den bahnbrechenden Schriften der neueren Kunstwissenschaft, neben *Rumohr's* »Italienischen Forschungen« und *Waagen's* »Hubert und Jan van Eyck«, einnahm. In der Form scheinbar viel leichter als diese Bücher, ein blosser Reisebericht in Briefform, zeigt Schnaase's Arbeit doch in andern Beziehungen eine Vertiefung, wie wir sie bei keinem andern der gleichzeitigen Kunstschriftsteller finden. Wie der Autor damals inmitten eines Kreises lebte, der in Malerei und Dichtung eine Nachblüte der Romantik repräsentirt, so tritt in seinem Werke deutlich der befruchtende Einfluss zu Tage, welchen die romantische Dichtung auf die Kunstauffassung geübt hatte. Wie das moderne Schaffen, so regte sie auch die geschichtliche Kunstbetrachtung an, erschloss ihr weite Gebiete, die bisher unbeachtet dagelegen, als man in leerem formalem Idealismus nur die Kunst des classischen Alterthums würdigte und nur nach ihrem Massstabe alle anderen Perioden zu messen wusste. Auch in diesem durchaus nicht syste-

matisch angelegten Buche ist schon jene ächt historische Auffassung vorhanden, welche die Kunst im engsten Zusammenhange mit den allgemeinen geschichtlichen Bedingungen, dem Charakter jeder Epoche, dem jedesmaligen Volksgeiste betrachtet. Wenn er behaglich Land und Leute schildert, dann zu den Kunstwerken übergeht, die Gebäude glücklich charakterisirt, die Gemälde treffend und lebendig beschreibt, so ist hiermit seine Aufgabe noch nicht gethan. Ein Blick auf die Landschaften und Genremalereien im Museum des Haag führt ihn dazu, das Wesen der landschaftlichen Schönheit und ihre Bedeutung als Gegenstand für die Malerei zu untersuchen, der Entstehung des Sittenbildes nachzuforschen, das Verhältniss der Kunst zum Leben während des Alterthums, des Mittelalters, der neueren Zeit, bei den Italienern wie bei den nördlichen Völkern zu prüfen. Berichte über die Galerie in Antwerpen geben die Veranlassung, um in der Charakteristik von Quintin Messys die Gegensätze von zwei Kunstepochen, die Herausbildung des neueren Stils aus dem älteren so fein und geistig erschöpfend zu entwickeln, wie es in der modernen Kunstliteratur weder vorher noch nachher geschehen ist. Die Auseinandersetzungen gingen überall, wie Schnaase selbst sagt, aus einem Geiste hervor, dem es Bedürfniss ist, das Neuerworbene mit früheren Anschauungen in Einklang zu bringen. Vom Einzelnen ausgehend gelangt er dennoch zu dem Resultat, fast die gesammte Geschichte der christlichen Kunst in den Kreis der Betrachtung zu ziehen, die Kunst aber nicht bloss für sich, sondern auch in ihrem Verhältniss zu Natur, Sitte, Religion zu betrachten. Er selbst hat sich über dies Werk sehr treffend in einem Briefe ausgesprochen, den er im Jahre 1873 an den ersten kunstwissenschaftlichen Congress in Wien gerichtet: »In begeisterter Ueberzeugung von der Berechtigung dieser neuen Wissenschaft, die, wie es gewöhnlich geschieht, wenn die Zeit reif ist, fast gleichzeitig an verschiedenen Stellen und in verschiedenen Individuen erwachte, dachten wir nur daran, das Gebiet dieser Wissenschaft im Allgemeinen zu umgrenzen und die Nothwendigkeit ihrer Existenz darzuthun. Meine »Niederländische Briefe« hatten gewissermassen den Zweck, als eine Einleitung in diese Wissenschaft zu dienen, in der sie, von der gegenwärtigen Kunst und von ästhetischen Anforderungen ausgehend und zu der Kunst der früheren Zeit aufsteigend, den thatsächlichen Beweis der inneren Einheit der gesammten Kunstentwicklung führen sollten.« In ehrwürdiger Bescheidenheit setzte der zurückblickende Greis hinzu: »Es war dies ein etwas dilettantisches, aber vielleicht nicht fruchtloses Bestreben.«

Unter schriftstellerischen Arbeiten der folgenden Jahre sind namentlich die »historischen Erläuterungen zu Ludwig Schwanthaler's Werken«, Düsseldorf 1840, hervorzuheben. Schnaase trat durch diese mit der Verlagsbuchhandlung von *J. Buddeus* in Beziehung, die in der Folge das Hauptwerk seines Lebens in würdigster Form herausgegeben hat.

Unmittelbar an die »Niederländischen Briefe« schlossen sich nämlich die Vorarbeiten für ein zweites und grösseres Werk, durch welches dann Schnaase's wissenschaftliche Stellung wesentlich begründet wurde. Im Winter 1834 hielt er in seinem Hause vor einem kleinen Kreise befreundeter Familien eine Reihe

kunstgeschichtlicher Vorträge, die dann allerdings durch ein Halsleiden unterbrochen wurden, aber immerhin den Keim des grossen Unternehmens in sich bargen, das ihn bis zum Schlusse seines Lebens beschäftigte, der »Geschichte der bildenden Künste«. Als der erste Band im Jahre 1843 herauskam, war zwei Jahre früher Kugler's Handbuch der Kunstgeschichte erschienen, als erster Versuch, einen zusammenhängenden Ueberblick über das weite Feld zu gewähren. Schnaase's Aufgabe schien auf den ersten Blick eine ähnliche, und doch war sein Werk von vornherein von dem Buche Kugler's, dem er das seinige widmete, grundverschieden. Bescheiden nannte er sich in der Widmung einen Dilettanten, und doch hatte noch niemand die Geschichte der bildenden Künste mit gleicher Vertiefung behandelt. Hatte früher die Kunst »als ein durch sorgfältige Auswahl der natürlichen Formen, durch guten Geschmack und durch geschickte Benützung der besten Vorbilder bedingtes Erzeugniss menschlicher Genialität« gegolten, so zeigte Schnaase, dass die Werke der Kunst nur durch die Einsicht in die Bedingungen ihres Ursprungs zu verstehen seien, und schildert die Kunst jeder Epoche, wie sie mit innerer Nothwendigkeit, einem Naturproduct gleich, erwuchs. Dies tritt nicht blos in den einleitenden Kapiteln, welche jedesmal Natur des Landes und Charakter des Volkes, Sitte, Verfassung, Religion, Literatur behandeln, sondern im ganzen Umfang der Darstellung hervor, und neben der Fähigkeit culturhistorischer Behandlung ist auch die sichere Meisterschaft bewundernswerth, mit welcher Schnaase die Kunstformen in ihrer Gesetzmässigkeit, ihrem Wesen und ihrer Entwicklung schildert. Der tiefe Denker, der die weitesten Gebiete überschaut und beherrscht, der ruhige Beobachter, der scharf in die Objecte eindringt und ihre feinsten Einzelnheiten durchdringt, ist zugleich ein Meister in der Darstellung, in der Eintheilung, Anordnung und Zusammenfassung des Stoffes, in der Folgerichtigkeit der Entwicklung, in der Sprache, die, durchsichtig und klar, edel und charaktervoll, fein in der Dialektik, anmuthig in der Schilderung, schwungvoll und zugleich einfach, die wissenschaftliche Darstellung der Kunstgeschichte selbst als eine künstlerische Leistung erscheinen lässt. Schon von den beiden ersten Bänden, die das klassische Alterthum behandelten, gilt was Lübke von dem ganzen Werke Schnaase's sagt: »Der Scharfsinn des Historikers, der Tiefblick des Philosophen, das feine Formgefühl des Künstlers scheinen sich in ihm vereinigt zu haben, um eine Leistung hervorzurufen, die wir als geradezu classisch bezeichnen dürfen.«

Schon früh fanden die ersten Bände eine Aufnahme wie sie ihnen zukam, und der Verfasser arbeitete mit jenem Fleiss und jener Hingebung weiter, wie sie ihm eigen waren, aber der Fortgang des Werkes war kein rascher, da dem Verfasser das Material fortwährend unter den Händen wuchs und da bei grösserer Vertiefung in die Sache fortwährend die Ansprüche stiegen, die er selbst an seine Leistung stellte. Zudem war der beste Theil seiner Zeit durch die Amtsgeschäfte in Anspruch genommen, denen er sich mit strenger Pünktlichkeit widmete und die an Umfang zunahmen, als er zum Oberprocurator in Düsseldorf vorrückte. Die Ferien benützte er alljährlich zu kunstwissenschaftlichen Reisen, auf denen er Museen und Kunstdenkmäler kennen lernte; im

Jahre 1844 machte er eine an Ergebnissen besonders fruchtbare Reise nach Frankreich, 1845 ging er nach Oberitalien bis Florenz.

Als er im Jahre 1848 als Obertribunalrath nach Berlin berufen wurde, sah der Düsseldorfer Freundeskreis ihn mit grosser Betrübniss scheiden, und er selbst ging mit gemischten Empfindungen; denn das rheinische Leben war ihm lieb geworden und an Berlin hatte er sich schon in der Jugend nur schwer gewöhnen können. Nahm ihn aber auch seine neue Stellung geschäftlich mehr in Anspruch, als ihm lieb war, so boten ihm dafür die reichen Hilfsmittel der Sammlungen und Bibliotheken eine glänzende Entschädigung. Auch angenehme freundschaftliche und gesellige Beziehungen ergaben sich bald, und von besonderer Wichtigkeit war für ihn das Zusammenleben mit einem Kreise wissenschaftlicher Fachgenossen, der sich damals in Berlin zusammengefunden hatte. Diese Stadt war in den fünfziger Jahren durch das Zusammentreffen ausgezeichneter Kräfte für die Entwicklung der Kunstwissenschaft von massgebender Bedeutung. *Kugler*, *Waagen*, der Archäologe *Eduard Gerhard*, *Hotho*, *Schorn*, *Sotzmann* standen, jeder auf seinem Gebiete, in voller Kraft und in eifriger Thätigkeit. Jüngere Kräfte fanden sich ein, die sich eng an die bewährten Männer lehnten, unter ihnen *Wilhelm Lübke*, der bald Schnaase ganz besonders nahe stand, *Friedrich Eggers*, später der Archäologe *Karl Friederichs*. Der Verein für Kunst des Mittelalters bildete für diesen Kreis einen willkommenen geselligen Mittelpunkt. Das deutsche Kunstblatt, 1850 von Eggers begründet, bildete ein gemeinschaftliches wissenschaftliches Organ, das an die Stelle des älteren Cotta'schen Kunstblattes getreten war, und auch Schnaase arbeitete lebhaft an dieser Zeitschrift mit.

Schnaase war von tief religiöser, kirchlicher Gesinnung, das Christenthum war ihm Herzenssache, aber wenn auch in dieser Richtung noch ein Zug romantischer Empfindungsweise lebt, so war doch von einer Hinneigung zum Katholicismus, wie sie sonst unter den Romantikern überwog, keine Rede, sondern seine Gesinnung war, ähnlich wie die seines Freundes Schirmer, eine ausgesprochen protestantische. Mit Hingebung nahm er demzufolge an der Gründung eines Vereins für die religiöse Kunst in der evangelischen Kirche theil, der im Jahre 1851 in's Leben trat. Am 1. März des Jahres 1852 hielt er auf Veranstaltung des Evangelischen Vereins für kirchliche Zwecke einen Vortrag »Ueber das Verhältniss der Kunst zum Christenthume und besonders zur evangelischen Kirche«, der auch im Druck erschien (Berlin 1852. Verlag von W. Schultze). Auch für diejenigen, welche seinen Standpunkt nicht theilen, ist die Rede hochwichtig als eine Aeusserung seiner eigensten Denkweise, sie enthält die feinsten kunstgeschichtlichen Winke über die Stellung der neueren Malerei zu den religiösen Stoffen. Sowohl hier wie in einer Polemik, die sich damals über die moderne religiöse Kunst zwischen ihm und Friedrich Eggers im Deutschen Kunstblatte entspann und die in den feinsten Formen ausgetragen wurde, spricht sich Schnaase über das Verhältniss der bildenden Künste zu ihren Stoffen in einer Weise aus, die noch heut vollste Beherzigung verdient. Er ist frei von bestimmten ästhetischen Vorurtheilen, mit denen sonst erst die letzten Jahre aufzuräumen begonnen haben, so von der

Ueberschätzung der geschichtlichen Malerei, und ebenso, trotz des nahen Verkehrs mit den Düsseldorfer Künstlern, von aller Sentimentalität, wie sie oft in diesem Kreise auftrat. So rechnete er es zu den Kinderkrankheiten unserer Zeit, »dass die Künstler gern die Stoffe aus Gedichten nahmen, ohne zu ahnen, dass sie hier schon für die Zwecke der Poesie verarbeitet, in eine von der bildenden Kunst abweichende Richtung gebracht waren.« Er weist nach, dass der bildende Künstler anders zu seinem Stoffe stehe als der Dichter, seine Begeisterung sei mehr weiblicher Natur, sie gebe dem Gedanken räumliches Dasein, körperliche Gestalt, sie nähre ihn mit ihrem Herzblut, bilde ihm ihre Züge an, aber wolle, dass er ihr zugebracht werde. Es sei Unnatur, die nur todtgeborene Kinder erzeuge, wenn sie ihn selbst schaffen wolle. Für solche Irrthümer sei freilich nicht der Künstler allein oder der Kritiker verantwortlich, sondern die ganze Stimmung unsrer Zeit. »Mächtig nur in der Beherrschung der materiellen Natur, individuell bis zur Auflösung aller allgemeinen Bande, in allen höheren Beziehungen unsicher, schwankend, oft theilnahmlos, verlangt sie die bildenden Künste, ohne sich auf den Ideenkreis, in welchem diese ihre Stärke haben, überhaupt einzulassen.« Wenn er dann auf die religiöse Kunst der Gegenwart zu sprechen kommt und von ihr historische Gelehrsamkeit und genrehaften Naturalismus zurückweist, sie zum Beharren auf dem traditionellen Boden mahnt und der Meinung ist, dies sei kein Nazarenerthum, so gab er auch hierin vielen modernen Verirrungen gegenüber den richtigen Wink. Seine Bestrebungen für Hebung der religiösen Kunst in der christlichen Kirche setzte er fort, indem er neben *Grüneisen* und *Schnorr von Carolsfeld* als Herausgeber des christl. Kunstblattes auftrat, in welchem er auch mehrere Aufsätze veröffentlichte.

Die Geschichte der bildenden Künste war unterdessen vorgeschritten, und mit dem Weiterrücken wuchs unausgesetzt die wissenschaftliche Bedeutung des Werkes. Anfangs konnten Schnaase und seine Zeitgenossen sich als Vertreter der allgemeinen Kunstgeschichte fühlen, allmählich aber begann eine grössere Specialisirung auf dem weiten Gebiete, die classische Archäologie schied sich strenger von der Erforschung der mittelalterlichen und neueren Kunst, die Methode musste vielfach eine verschiedene sein; während die erstere sich an die classische Philologie lehnte, musste sich letztere an die Geschichtsforschung anschliessen und mit ihren Mitteln operiren. Mit dem dritten Bande, der die Geschichte der christlichen Kunst eröffnete, stand Schnaase auf dem Boden, auf dem er völlig heimisch war. Hier war er nicht nur der zusammenfassende Geschichtsphilosoph, sondern der kritische Historiker, der keine Theilnahme an der Arbeit der Specialforschung verschmähte, alle Fragen bis in das Einzelne mit der Schärfe des Fachmannes prüfte und auf solcher Grundlage eine kunstvoll gegliederte Darstellung aufbaute. Dieses Verhältniss der späteren Bände des Werkes zu den früheren hat Springer kürzlich in einem Nachrufe an Schnaase (im Neuen Reich 1875, I, S. 881) treffend gezeichnet, indem er mit den Worten schloss: »So hat also Schnaase persönlich dieselbe Entwicklung durchgemacht, welche die historische Wissenschaft vollzog. Mit Recht wird desshalb sein Werk als ein Markstein in der Entwicklungsgeschichte der Kunstwissenschaft gepriesen.«

Die grossartige Schilderung des spätrömischen Lebens, seines Verfalles in sich selbst und der ersten christlichen Regungen, die allgemeine culturhistorische Einleitung in die Kunstgeschichte des Mittelalters, am Anfang des vierten Bandes, sowie die Entwicklung des Systems der mittelalterlichen Architektur, ihrer verschiedenen Stile und ihres gemeinsamen Ideals, der Ursprung und die Ausbildung der Gothik in Frankreich (Bd. V), verbunden mit dem neuen Versuch einer synchronistischen Darstellung des in sich überaus mannigfaltigen Kunstlebens des dreizehnten Jahrhunderts, der Zusammenhang der Mystik mit der Malerei des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts (Bd. VI), der tiefe Zusammenhang der italienischen Kunst des vierzehnten Jahrhunderts mit den geistigen Bestrebungen der Epoche, mit Dante, mit seinem sittlichen Ideal, seinem Naturgefühl (Bd. VII) — das, um nur Einzelnes herauszugreifen, sind Stellen und Abschnitte, die theils der Kunstgeschichte ganz neue Bahnen erschlossen haben, theils über das Gebiet der Fachwissenschaft durch ihre allgemeine Bedeutung weit hinausreichen. Aber die Hauptsache bleibt, dass in diesem Werke trotz der mühsamen Arbeit, die im Einzelnen gefordert wurde, Alles aus e i n e m Geiste ist, durchaus organisch, in unbedingt harmonischer und vollendeter Behandlung.

Im Jahre 1852 zog das Fortschreiten des Werkes ihm einen Angriff zu, gegen den eine Abwehr erfolgen musste. In krankhafter Selbstüberschätzung beschuldigte ihn der Architekt *F. Mertens* des Plagiates; Schnaase's Darstellung des gothischen Stils und seiner Entwicklung sei aus seinen im Jahre 1841 zu Düsseldorf gehaltenen Vorlesungen, denen Schnaase beigewohnt, geschöpft. Diesem unwürdigen Angriff trat Schnaase nicht bloss mit einer Abwehr gegenüber, sondern er gab im Deutschen Kunstblatt, Bd. III, eine Kritik von Mertens' Forschungen über die Baukunst des Mittelalters und das System, welches derselbe aufzustellen versucht hatte, die in durchdringender Schärfe und klarer Objectivität ein Meisterstück ist.

Im Jahre 1853 wurde Schnaase zum Ehrenmitgliede der Kunstakademie in Berlin erwählt. Um dieselbe Zeit war er vielfach leidend, im Jahre 1855 erkrankte er an einem Halsübel so schwer, dass er im folgenden Sommer einen längeren Urlaub antreten musste. In Begleitung seiner Frau, die ihm von nun an fast immer auf seinen Reisen zur Seite war, ging er nach Italien und brachte den Winter in Rom zu. Bald nach der Rückkehr im Sommer 1857 liess er sich aus Gesundheitsrücksichten pensioniren, und im Jahre 1858 trat er eine neue Reise nach der Schweiz und nach Italien an, wo zwei jüngere Fachgenossen und Freunde, *Wilhelm Lübke* und *Carl von Lützow*, grösstentheils an seiner Seite waren. Die Zeit nach der Rückkehr wurde der Arbeit an der Geschichte der bildenden Künste mit erneuertem Eifer gewidmet. Mehrere kleinere Aufsätze erschienen um diese Zeit in den »Mittheilungen der k. k. Centralcommission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale«, einem Blatte, das damals auch die besten ausserösterreichischen Kräfte um sich zu schaaren gewusst hatte und seit dem Erlöschen des Deutschen Kunstblattes (1858) die einzige Gelegenheit zu kunstwissenschaftlichen Veröffentlichungen bot. Zum Theil waren es Vorstudien für die Fortsetzung des grossen Werkes,

zum Theil von diesem unabhängige Arbeiten, unter denen namentlich auch ein Aufsatz »Zur Geschichte der österreichischen Malerei im XV. Jahrhundert« hervorzuheben ist, die Frucht einer im Jahre 1861 unternommenen Reise nach Wien.

Später arbeitete er für die in Wien erscheinenden, von C. von Lützow redigirten »Recensionen über bildende Kunst«, welche im Jahre 1864 seinen Aufsatz über Michelangelo's Statuen der Medicäer, der gegen *H. Grimm's* willkürliche Umtaufe derselben gerichtet war, und im Jahre 1865 eine unterdess nöthig gewordene Duplik brachte. Diese Artikel sind ein Muster kritischer Untersuchung, ausgezeichnet durch methodische Sicherheit, und vollendete Feinheit der Discussion. Auch in der Polemik hatte er nur die Sache im Auge; erst wo ihm dünkelhafte Ueberhebung und persönliche Rechthaberei entgegentrat, fehlte es ihm, bei aller Zurückhaltung, nicht an schneidiger Schärfe. Sehr treffend sagt Springer, der im Jahre 1860 mit Schnaase einen wissenschaftlichen Streit über die Geschichte des Kölner Dombaues führte: »Mit ihm zu streiten, brachte stets der Sache Gewinn, und lehrte ihn als Gegner, gleichviel ob er Sieger blieb oder nicht, nur um so höher achten.«

Im Winter 1864—65 war Schnaase wiederum sehr leidend gewesen, und so sah er sich genöthigt, von neuem eine Reise nach Italien anzutreten. Zuerst nahm er in Mentone Aufenthalt, dann ging er nach Florenz und Rom. Wochenlang war er auf der Reise lebensgefährlich krank. In Rom war damals ein Kreis trefflicher jüngerer Archäologen und Kunsthistoriker vereinigt, mit dem Schnaase lebhaft verkehrte, unter Anderen *Benndorf, R. Schöne, A. von Zahn, R. Rahn.* Auf der Rückreise blieb er in Carlsruhe, wo er die nächsten Freunde des alten Düsseldorfer Künstlerkreises wiedersah, und in Wiesbaden. Etwas wohler kehrte er im October 1866 nach Berlin zurück, aber er konnte sich der Ueberzeugung nicht mehr verschliessen, dass ihm das rauhe Klima von Berlin nicht zuträglich sei, und so wurde die Uebersiedlung nach Wiesbaden beschlossen, die dann im Sommer 1867 erfolgte.

Nachdem im Jahr 1864 der siebente Band der »Geschichte der bildenden Künste« erschienen und das Werk damit bis an den Schluss des Mittelalters geführt war, trat an Schnaase, ehe er an die Weiterarbeit denken konnte, zunächst eine neue Aufgabe heran. Die ersten Bände des Werkes waren vollständig vergriffen und es musste zunächst eine neue Auflage in Angriff genommen werden. Bei seiner Gewissenhaftigkeit wendete Schnaase dieser Sache die grösste Sorgfalt zu. Allein die Arbeit auf sich zu nehmen, verbot ihm seine schwankende Gesundheit; die Bereicherung des Materials, welche seit dem Erscheinen der ersten Bände namentlich für die Kunst des Alterthums eingetreten, war eine ausserordentliche und verlangte volle Berücksichtigung. Schnaase entschloss sich daher, mit befreundeten jüngeren Gelehrten zusammenzuarbeiten, und so kam die Arbeit in etwa zehn Jahren beinahe gänzlich zu Stande; nur die zweite Hälfte des siebenten Bandes steht vorläufig noch aus. Trotz der Mitarbeiterschaft Anderer wurde indess Schnaase durch dies Werk lebhaft in Anspruch genommen, die Leitung des Ganzen, die Controle dessen, was die Anderen thaten, die lebhaftere Theilnahme an einzelnen Partien be-

schäftigten ihn andauernd. In den beiden ersten Bänden griff die Thätigkeit der Mitarbeiter etwas weiter, die Bereicherung des Stoffes war wesentlich ihre Sache, in den folgenden Bänden traten dieselben grösstentheils in eine bescheidenere Stellung zurück. Manche Abschnitte behielt auch Schnaase sich allein vor, so schrieb er im dritten Bande die Geschichte der karolingischen Kunst ganz von neuem, die nun zu den trefflichsten Bereicherungen des ganzen Werkes gehört. Im Uebrigen war der Gang der Arbeit, wenn mir gestattet ist, aus persönlicher Erfahrung zu berichten, ungefähr folgender. Schnaase theilte seinem Mitarbeiter eine Anzahl vorläufiger Notizen und Ergänzungen mit, ohne dass diese durchaus massgebend zu sein hatten. Dann war es die Sache des helfenden jüngeren Gelehrten, das Material weiter herbeizuschaffen und in den Text hineinzuarbeiten. Aber Schnaase prüfte hernach jede Einzelheit, fast jedes Wort, und so gern er bereit war, auch Berichtigungen seiner eigenen früheren Ansichten vorzunehmen, wenn sie überzeugend dargethan wurden, so nahm er doch nur an, was er nach ernster Prüfung sich wahrhaft aneignen konnte, und war unausgesetzt auf die harmonische Einheit des ganzen Werkes nach Inhalt und Form bedacht. Nothwendige Voraussetzung war allerdings die Uebereinstimmung des Verfassers und seines Helfers in den kunstwissenschaftlichen Hauptfragen und Grundanschauungen. Dann war die Arbeit vielleicht nicht immer eine bequeme, wohl aber eine sehr lehrreiche und fördernde für den Mitarbeiter. Man fand bei Schnaase das richtigste Gefühl für Methode und die ruhigste aber eindringlichste Kritik, das Streben überall auf den Grund zu gehen, die Fähigkeit, auch die grösste Mannigfaltigkeit des Details klar zu überblicken. Mir selbst war diese Verbindung zu gemeinschaftlicher Thätigkeit mit Schnaase eine Schule, der ich viel verdanke und auf die ich stets mit wärmster Erinnerung zurückblicken werde.

Noch einen Band hatte er zum Abschluss des ganzen Werkes in Aussicht genommen, welcher die Anfänge der neueren Kunst darstellen, namentlich das XV. Jahrhundert eingehender behandeln und die Perspective in das reiche Kunstleben des XVI. Jahrhunderts erschliessen sollte. Bei der Zeit, welche er der zweiten Auflage widmete, rückte diese Arbeit langsamer vor, aber manche Abschnitte sind wenigstens soweit vorhanden, dass Einiges, wie wir hoffen, noch nach seinem Tode an das Licht treten wird. Eine culturhistorische Einleitung über die Renaissanceepoche, deren Geist und Werke er vielfach in anderer Weise auffasste, als heut gewöhnlich geschieht, lag bereits vollendet da, aber sie war dem Autor etwas zu lang gewesen. Dann hatte er namentlich den Abschnitt über die altflandrische Malerei, die ihn von jeher vorzugsweise interessirte, vorbereitet. Ein Aufsatz, welcher über seine Stellung zur Renaissance Auskunft gibt, ist die eingehende, in Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst erschienene Besprechung von Jacob Burckhardt's Geschichte der italienischen Renaissancearchitektur. Unter anderen grösseren Aufsätzen seien der schöne, warm empfundene Nekrolog seines alten Freundes *Waagen* (Zeitschrift, B. III), der »Rückblick auf die Holbein-Ausstellung in Dresden« (Im Neuen Reich, 1871), dann der Nachruf an *Friederichs* (Christl. Kunstblatt, 1872) hervorgehoben.

Im Ganzen war ihm das Klima in Wiesbaden zuträglich, aber er wurde, nun schon hoch betagt, doch von Jahr zu Jahr schwächer. Die Anmuth des Ortes zog ihn an, er fand auch Verkehr, der ihm zusagte, aber allerdings sah er sich gerade in wissenschaftlicher Hinsicht sehr vereinsamt. Eine Zeitlang lebte Dr. *R. Kekulé*, jetzt Professor der Archäologie in Bonn, als Conservator der dortigen Antikensammlung in Wiesbaden und trat zu Schnaase in nahe persönliche Beziehungen. Sonst war Schnaase wesentlich auf den Besuch wissenschaftlicher Freunde, von denen manche nicht gar zu entfernt wohnten, angewiesen. Am häufigsten kamen *Lübke* von Stuttgart und ich selbst von Carlsruhe aus. Mit lebhafter Freude nahm er solche Besuche auf, falls es irgend seine Gesundheit erlaubte, der Aufenthalt in seinem Hause war stets behaglich, der Verkehr mit ihm geistig anregend und in jeder Hinsicht wohlthuend. Mir hatte er schon während der letzten Jahre in Berlin ein freundliches Wohlwollen bewiesen, meiner Berufung nach Carlsruhe, bei der er als Autorität des Faches befragt worden war, hatte er die lebhafteste Theilnahme zugewendet. Die Entfernung war jetzt eine so mässige, dass ich ihn häufiger sehen konnte, und wir standen in lebhafter Correspondenz. Je länger diese Beziehungen dauerten, um so wärmer lernte ich ihn lieben und verehren, denn der ausgezeichnete Gelehrte war auch ein seltener Mensch. Mir ist im Leben noch kaum je eine Persönlichkeit gegenübergetreten, für welche ich so unbedingte Ehrfurcht empfunden. Man glaubte in seiner Nähe eine reinere Luft zu athmen. Die Lauterkeit des Empfindens, die sittliche Hoheit des Wesens, das vielseitige Wissen, das geistige Vertrautsein mit allem Grossen und Edlen, die Klarheit und tiefe Weisheit seines Urtheils in den mannigfachsten Verhältnissen des Lebens, die Liebenswürdigkeit im Verkehr mit Anderen — das sind einzelne Eigenschaften, die man hervorheben könnte, die Hauptsache aber ist die wohlthuende Harmonie seiner ganzen Persönlichkeit. Höchst charakteristisch für ihn und auch ausgeprägt in dem Aeusseren des kleinen Mannes mit dem geistvollen Kopf, in dem sich milde Freundlichkeit und höchste Feinheit des inneren Lebens aussprachen, während zugleich ein Zug von Schärfe um Mund und Blick spielte, war bei Schnaase die Verbindung von zartester Empfindung und durchdringendem Verstand. Im Gespräche mit ihm durfte man sich keine Phrase, keine Unklarheit, keine unlogische Folgerung zu Schulden kommen lassen; nichts derart liess er durchgehen, wenn er auch immer beim Opponiren die liebenswürdigsten Formen wahrte. Sehr bezeichnend sagt eine Dame, die ihm nahe stand: »Bei seinem vielseitigen Wissen verschmähte er nicht, auch das unbedeutendste Wort von Andern eingehend zu beachten. Seine grosse Gründlichkeit hatte aber für Viele etwas Beängstigendes, da man bei ihm oft in die Lage kam, von dem oft nur instinctiv ausgesprochenen Urtheil den Grund und die Ursache angeben zu sollen.« Die Wärme, mit welcher er der Entwickelung und den Leistungen jüngerer Fachgenossen folgte, gehört zu seinen schönsten Zügen; er erhielt sich im Verkehr mit Jüngeren selbst die volle Jugendlichkeit und Frische in Urtheil und Auffassung, er war dabei sogar für Richtungen, die ihm ferner lagen, verständnissvoll und tolerant. Mit seiner Ansicht hielt er den jüngeren Fachgenossen gegenüber nicht zurück.

Seine Zustimmung konnte glücklich machen, sein Tadel zugleich eine innig wohlthuende Wirkung zurücklassen. Aus der wissenschaftlichen Verbindung entwickelte sich stets ein rein menschliches Verhältniss, und dann bewies er die treueste, aufrichtigste Gesinnung, die freundlichste Theilnahme unter allen Lagen des Lebens. Bei der Feinheit seines Empfindens ist endlich auch erklärlich, dass er besonders gern mit wahrhaft bedeutenden Frauen verkehrte.

In den ersten Jahren seines Aufenthaltes in Wiesbaden unternahm er des Sommers noch grössere oder kleinere Reisen, die ihn zur Erholung in schöne Natur führten, aber oft auch künstlerischen Studien dienten. So hielt er sich im Sommer 1869 in München auf, im Jahre 1871 ging er nach Schwaben, der Bodenseegegend, Basel, einigen Theilen der Schweiz und später zur Holbeinausstellung nach Dresden. Im Jahre 1872 war er eine Zeit lang in Cannstatt, zum Verkehr mit den Stuttgarter Freunden, *Grüneisen, Lübke* u. s. w. Auch ich hatte die Freude, ihn dort zu sehen und traf dann etwas später wieder in Freiburg mit ihm zusammen, wo er bei der gemeinschaftlichen Besichtigung des Münsters und seiner Kunstwerke, namentlich des Altares von Hans Baldung, in alter Frische erschien. Von hier aus ging er nach Badenweiler, das er auch im folgenden Jahre noch einmal besuchte. Von dorther richtete er am 27. August 1873 eine Zuschrift an den kunstwissenschaftlichen Congress in Wien, welchem persönlich beizuwohnen ihm seine Gesundheit nicht erlaubte. Dieses Schreiben, welches in den Mittheilungen des Oesterreichischen Museums abgedruckt ist, bildet ein werthvolles Document für Schnaase's ganze Denkweise, und sehr beachtenswerth ist namentlich das, was er hier über den Unterschied zwischen der ältern Generation der Kunsthistoriker, die fast allein noch in ihm ihre Vertretung finde, und der jüngeren Generation sagt, welche die Fülle des Einzelnen und die kritische Unterscheidung stärker betone, während jene vielleicht zu grosses Gewicht auf den Zusammenhang des Ganzen gelegt habe.

Der folgende Winter war noch schwerer als die früheren. Er fühlte sich matter, die Arbeit ward ihm schwerer, sehr störend war ihm das fortwährende Zittern der Hand, das ihn am Schreiben hinderte. Damals begann eine grosse Aengstlichkeit, welche sich namentlich mit dem Herannahen des Abends krankhaft steigerte. Im Sommer 1874 bezog er in Wiesbaden eine neue Wohnung, eine reizende Villa auf dem Adolfsberg. Die behaglichen Räume, die liebliche Aussicht, das Gärtchen und die reine, gesunde Luft thaten ihm wohl. Hier sah ich ihn Ende Juli 1873 zum letzten Mal. Der Winter verlief erträglich, doch bei der langen Dauer der Kälte und des Schneefalles war er noch vereinsamter als sonst. Eine Lectüre, die ihn damals besonders anzog und beschäftigte, war die Geschichte der italienischen Literatur von Francesco de Sanctis, Neapel 1873, die ihm geistreich, originell und wohlgeeignet schien, auch für die Geschichte der Kunst neue Gesichtspunkte zu gewähren. Der Verlust manches lieben Freundes, unter Andern *Friedrich's von Uechtritz,* traf ihn schwer. Mit dem Beginne des Frühlings freute er sich über jede aufbrechende Knospe, über Sonnenschein und erquickende Luft. Er correspondirte lebhafter mit den Freunden. Am 7. und 8. Mai dictirte er den letzten Brief,

den ich von ihm erhalten. Am 17. wurde er mitten in lebhafter Unterhaltung mit dem aus Italien zurückgekehrten Professor *R. Kekulé* von einem leichten Unwohlsein befallen, das schnell verschwand und kaum beachtet wurde. Es war der erste Schlaganfall, dem bald ein zweiter und am selben Abend ein dritter folgte, der ihn der Sprache beraubte und seine linke Seite lähmte. Am 19. zwischen zwei und drei Uhr entschlief er sanft in den Armen seiner Frau.

Seine Kupferstichsammlung hatte er anfangs der Universität Strassburg zugedacht, als aber eine Neubesetzung des dortigen kunstgeschichtlichen Lehrstuhls zweifelhaft wurde, vermachte er sie der Universität Bonn. Strassburg hat dagegen einen Theil seiner Bibliothek erhalten, während der andere Theil seinem Freunde W. Lübke bestimmt worden war, in dessen Hand auch der gesammte wissenschaftliche Nachlass und die Briefe Schnaase's gelegt sind.

Auf dem Boden, den er bereitet, arbeiten zahlreiche rüstige Kräfte weiter. Alle, welcher Richtung und welcher Generation sie auch angehören, blicken auf ihn als auf ihren Meister zurück. Dass er als Mensch ebenso hoch stand wie als Gelehrter, wissen Diejenigen, denen es vergönnt war, ihm näher zu stehen.

Prag, Juni 1875. *Alfred Woltmann.*

---

# Lionardo's Abendmahl und Morghen's Stich.

Mit freudiger Erwartung sehen alle Kunstfreunde der Vollendung des Kupferstiches, welchen *Rudolf Stang* nach dem Lionardo'schen Abendmahle arbeitet, entgegen. Stang hat sich durch die ganz vortreffliche Wiedergabe des Rafael'schen Sposalizio den Meisterrang im Kreise moderner Kupferstecher erworben und wird durch sein neues Werk den bereits gewonnenen Ruhm festhalten, ja gewiss noch vermehren. Ueber einen Vorzug des Stang'schen Blattes können wir jetzt schon mit vollkommener Sicherheit urtheilen. Es liegt demselben eine überaus gewissenhafte Zeichnung zu Grunde, so dass der ausgeführte Stich dem Originale ungleich näher kommen und dessen eigenthümliche Züge treuer und genauer wiedergeben wird, als alle bisher bekannten Reproductionen. Darin überragen überhaupt die modernen Kupferstecher ihre Vorgänger, dass sie die Beziehung des Stiches zum Vorbilde schärfer im Auge behalten, den Facsimile-Charakter des ersteren sorgfältiger wahren. Den älteren Kupferstechern lag in erster Linie daran, den selbständigen Werth ihrer Kunst im vollsten Lichte zu zeigen, ihre oft staunenswerthe Herrschaft über alle technischen Mittel zu offenbaren. Wenn dieses Ziel durch einzelne Abweichungen vom Originale, durch leise Varianten besser erreicht wurde, so zögerten sie nicht, solche vorzunehmen. Einen Tadel oder Vorwurf desshalb brauchten sie von ihren Freunden und Verehrern am wenigsten zu fürchten. Auch wir sind heutzutage nicht stumpf geworden gegen die brillanten Eigenschaften der früheren Stecherschulen und begrüssen die Wiederaufnahme der alten technischen Weise als die beste Bürgschaft für das dauernde Gedeihen der Kupferstecherkunst, deren Lage sonst gar bedroht erscheint. Nach der ganzen Stellung, die wir zur bildenden Kunst einnehmen, bei dem steten Einnisten des wissenschaftlichen Interesses in jeden ästhetischen Genuss ist es aber begreiflich, dass wir nicht allein Schönheit,

sondern auch Wahrheit vom Kupferstiche verlangen und dem Kupferstecher eine stärkere Abhängigkeit vom Vorbilde zumuthen, als die alten Meister des Faches sich gefallen liessen. Die Schwierigkeiten sind für denselben in hohem Grade gewachsen. Er soll eine Selbstlosigkeit besitzen, wie sie von einer schöpferischen Kraft kaum erwartet werden kann, im Hintergrunde bescheiden verborgen bleiben und dennoch sein ganzes Können und Vermögen der Sache widmen, sein Bestes leisten. Wenn ihn nur dann immer reiche Anerkennung lohnte! Wir wissen aber, wie die Kupferstecherkunst die längste Zeit das Aschenbrödel unter den Schwesterkünsten spielen musste und selbst jetzt noch mit grossen Schwierigkeiten zu kämpfen hat. So soll dem modernen Kupferstecher wenigstens das Lob zu Theil werden, dass seine Interpretation eines Kunstwerkes in der Regel treuer und treffender ist, als jene seiner grossen Ahnen.

Prüft man auf diesen Gesichtspunkt hin die Kupferstiche der älteren Perioden, so stösst man auf merkwürdige Resultate. Die Schönheit der Stiche, ihr Werth an sich und ihre Bedeutung für den Sammler werden durch diese Prüfung nicht im Geringsten berührt, man staunt aber über die vielen Freiheiten, welche sie sich mit den reproducirten Gemälden und Statuen genommen haben. Sie sind auch auf dem berühmten Stiche Rafael Morghens nach dem Abendmahle Lionardo Vinci's nachweisbar. Als Stang den Entschluss fasste, die Freske in S. Maria delle grazie, die trotz allen Unbilden für das Auge des Eingeweihten noch viele gar köstliche Züge birgt, mit dem Grabstichel wiederzugeben und zunächst die genaue Zeichnung in Angriff nahm, musste er pflichtmässig die bereits vorhandenen Nachbildungen untersuchen und Stellung zu ihnen nehmen, insbesondere zu dem Stiche Morghens, der ja in mancher Hinsicht als unübertrefflich gilt. Da zeigten sich zu seiner grössten Ueberraschung grosse Abweichungen von dem Wandgemälde, welche die eingehende Prüfung nur noch in ihrem Gewichte steigerte. Stangs Beobachtungen wurden auch von anderer Seite bestätigt und lassen sich grossentheils auch mit Hilfe grosser directer Photographien verfolgen. Sie schliesssn mit der Thatsache ab, dass der Morghen'sche Stich gar nicht nach dem Lionardo'schen Originale, sondern nach der Copie, welche Marco d'Oggiono von dem Werke genommen hatte, gemacht wurde. Diese Copie wurde für das Kloster in Castellazzo bei Mailand gemalt und kam 1832 in die Brera, wo sie gegenwärtig mit aller Bequemlichkeit zur Vergleichung herangezogen werden kann. Dass der Künstler, welcher im Auftrage Rafael Morghen's die Vorlage für den Stich zeichnete (Teod. Matteini), sich nicht mit dem Studium des Originales begnügte, ist begreiflich. Einzelne Partien des-

selben sind ja nur aus den Copien noch zu entnehmen. Aber auch der Umstand, dass er die Copie Marco's überhaupt als Grundlage der Zeichnung vorzog, kann kaum befremden. Es war gewiss nicht die grössere Bequemlichkeit allein, die ihn dazu verleitete, sondern höchst wahrscheinlich auch der gute Glaube, dass die Copie die ursprüngliche Schönheit des Lionardo'schen Werkes am besten wiedergebe. Die etwas schwächlichen Formen auf dem Bilde Marco d'Oggiono's entsprachen jedenfalls dem Geschmack, der am Anfang des Jahrhunderts herrschte und den Anforderungen, die man damals an ein ideales Kunstwerk stellte, besser als die gewaltigen Köpfe, der unbeugsam scharfe naturwahre Ausdruck auf dem Originale. Wie stumpf die Augen allmählich für den Stil Lionardo's geworden sind, lehrt am besten die Copie Bossi's, die nur die Composition des Abendmahles wiederholt, in allem Detail, insbesondere auch im Ausdrucke, sich vom Originale willkürlich entfernt, oder doch nicht willkürlich; vielmehr die alten für den Zeitgeschmack herben Formen in die süssliche Classicität der Napoleonischen Kunstperiode verwandelt.

Hält man den Morghen'schen Stich mit der Lionardo'schen Freske zusammen, so entdeckt man auf ersterem folgende Abweichungen. Die malerische Haltung des Stiches ist jener des Originals geradezu entgegengesetzt. Während Morghen alle Figuren sich hell vom dunkeln Hintergrunde absetzen lässt, wodurch er allerdings einen sogenannten schlagenden Effekt erzielt, durchströmt bei Lionardo das Licht den ganzen Raum und beleuchtet auch den Grund, in welchem die Gestalten, insbesondere die Köpfe, stehen. Das hellste Licht fällt in dem Morghen'chen Stiche auf das Tischtuch; die Luft ist hier ebenso stark abgetont, wie auf dem Originale wieder das Tischtuch. Unter dieser Veränderung der malerischen Haltung und der Lichtvertheilung leidet bei Morghen der Christuskopf am meisten. Christus erscheint hier fast zur Unbedeutenheit herabgesunken und fesselt weniger die Aufmerksamkeit als die energischen Charakterköpfe der Apostel. Lionardo verlieh dagegen der Christusfigur beinahe einen überirdischen Reiz, indem er den Kopf dunkel gegen die hellere Luft absetzte und so die materielle Beleuchtung der Formen aufhob. Wie im Gesammttone, so weicht auch in zahlreichen Einzelnheiten der Stich vom Bilde auffallend ab. Auf dem Stiche ist die Decke des Saales heruntergerückt und dadurch das ganze Format des Bildes ungebührlich gedrückt. Die Streifen, welche den Fussboden gliedern, im Original dunkel, bei Morghen hell, sind hier so gelegt, dass die Füsse Christi auf einem derselben ruhen, in S. Maria delle Grazie waren sie ursprünglich auf ein Zwischenfeld gestellt. Die Tischfüsse hat der Stecher aus dem Sechsseitigen in das

Vierseitige umgearbeitet, sie zum Ersatz für die einfachere Gestalt wieder verziert; er hat ferner bei Jacobus major und Christus den Gürtel weggelassen und das Gewand des letzteren, wie schon Marco d'Oggiono vor ihm mit kleinen Falten ausgestattet, welche Lionardo mit Recht verschmäht hat. Es lohnt in der That die Mühe, Gruppe für Gruppe zu studiren und was aus den Figuren des Originals auf dem Stiche wurde, zu untersuchen. Man bekommt dann erst den vollkommenen Einblick in das willkürliche Verfahren des alten durch Marco d'Oggiono verleiteten Stechers.

Die erste Gruppe rechts vom Beschauer umfasst die Figuren der Apostel Simon, Thaddäus und Matthäus. Simon (bekanntlich am Ende des Tisches) wird von Morghen als ein Mann mit langer, starkgebogener Nase, festgeschlossenem Munde geschildert. Die Freske zeigt durchaus keine auffallend grosse Nase, wohl aber einen sprechenden geöffneten Mund, wie es mit der Bewegung der Hände übereinstimmt. Thaddäus ist im Stiche stärker nach links gewendet als auf dem Bilde Lionardo's, Matthäus ist gar in einen bartlosen Jüngling mit ausgesprochenem römischen Profile verwandelt worden. In Wahrheit besitzt er einen feinen Bart und eine leise gebogene Nase, auch der Arm ist straffer gestreckt als auf der Nachbildung. In der zweiten Gruppe hat Philippus, allerdings einer der schwierigsten Köpfe, in welchen Lionardo die entzückendste Anmuth gezaubert hat, seinen ursprünglichen Charakter vollständig zu Gunsten einer süssen Weichlichkeit eingebüsst. Bei Jacobus major und Thomas könnte man streiten, ob der Ausdruck in der That unverändert geblieben, ob nicht bei der ersteren Figur das Staunen dem Schrecken das Gegengewicht halten sollte; doch das sind Dinge, über welche die Empfindung allein entscheidet. Halten wir uns an das Messbare, über welches sich kein endloser Streit fortspinnen kann. Messbar ist z. B. die grössere Neigung des Christuskopfes bei Morghen, wodurch die ernste Würde desselben verringert wird, ebenso die Verkürzung des Petruskopfes im Verhältniss zum Original. Judas zeigt nicht allein den rechten Arm verkrüppelt, sondern hat auch bei Marco d'Oggiono und Morghen in ungeschickter Weise das Salzfass umgeworfen, wovon sich bei Lionardo keine Spur entdecken lässt. Vollends die Eckgestalt links, der Bartholomäus, erweist sich als eine schlimme Fälschung der ursprünglichen Gestalt. Dass er so, wie ihn die Copien und der Stich schildern, nicht füglich stehen kann (die Füsse gekreuzt und nach vorn vorgezogen, gerade so wie den Oberleib, so dass der ganze Körper allein auf den beiden Händen ruht), sieht man bei unbefangener Betrachtung sofort. Statt nun zu untersuchen, auf welchem Wege dieser Fehler in die Copien sich eingeschlichen hatte, mühte man

sich ab, sie im Originale zu vertheidigen und dass kein Fehler vorliegen könne, zu erhärten. In Wahrheit haben aber auf dem Bilde Lionardo's die Füsse des Apostels eine ganz andere Stellung, sie sind einfach natürlich, wie die vorgebeugte Lage des Oberkörpers es verlangte, gezeichnet und alle künstlichen Erklärungsversuche der unnatürlichen Haltung vollkommen überflüssig.

Nach diesen thatsächlichen Berichtigungen kann Morghen's Stich, seine übrigen trefflichen Eigenschaften in Ehren gehalten, nicht füglich mehr als eine treue Nachbildung des Lionardo'schen Werkes gelten. Ist aber eine solche bei dem unseligen Zustande des Wandgemäldes überhaupt möglich, ist nicht jeder Reproducent mehr oder weniger auf seine Phantasie angewiesen, welche ihn in schmutzigen Farbenklecksen Linien und Formen errathen lässt? Gewiss ist das Schicksal unbarmherzig grausam mit Lionardo's grösster Schöpfung umgegangen und bleibt dieselbe für den harmlosen Laien wenig genussreich. Doch liegt in der Behauptung, das Abendmahl wäre vollständig verdorben und in Wahrheit den verlorenen Werken gleichzustellen, eine arge Uebertreibung. Wer sich die Mühe nimmt, das Wandgemälde Figur für Figur, Kopf für Kopf zu studiren, jedem einzelnen Umrisse nachzugehen, die Betrachtung bei verschiedener Beleuchtung wiederholt, insbesondere sich die Gunst zu verschaffen weiss, dass bei einfallendem Sonnenlichte nicht die Vorhänge vorgezogen werden, der ist wohl noch im Stande, das Original in seinen wesentlichen Zügen zu restituiren. Durch die Uebermalung haben nur folgende Theile am meisten wesentlich gelitten und eine beträchtliche Aenderung erfahren:

1) das Mittelstück des Tischtuches vor dem Heilande in der Länge von etwa drei Fuss, doch sind Teller und Schüssel unberührt geblieben;

2) die rechte Hand und das Handgelenk des Petrus;

3) das linke Auge und der äussere Umriss des Stirnknochens am Kopfe des Andreas, doch lässt sich der Lionardo'sche Contour noch deutlich verfolgen und darnach die Zeichnung ergänzen;

4) der untere Theil des Gesichtes Christi, so dass für Mund und Nase der bekannte schöne Studienkopf in der Brera herangezogen werden muss; Auge, Stirn, der äussere Umriss sind intact geblieben;

5) die rechte Hand des Matthäus;

6) die rechte Hand des Thomas;

7) das Gewand des Andreas.

Verhältnissmässig am besten sind die Köpfe des Bartholomäus, Jacobus d. ä., Philippus und Matthäus erhalten, am schlechtesten conservirt dagegen die Köpfe des Simon, Johannes und Thaddäus. Auch

die Rückwand hat eine Aenderung des Tons erfahren, der mit der Färbung der beleuchteten Seite rechts nicht stimmt.

Gewiss sind diese Schäden beträchtlich genug, aber doch nicht so gross, dass ein für Lionardo begeisterter, mit scharfem Auge und feiner Hand begabter Künstler den Muth verlieren müsste, das Werk des Meisters wiederbeleben zu können. Wir haben zu der Kunst Rudolf Stang's das volle Vertrauen, dass ihm sein Vorhaben gelingen werde.

*Anton Springer.*

---

# Ueber die Anfänge der Formschneidekunst und des Bilddruckes.

Von **Friedrich Lippmann.**

Auf das Hervorgehen der Druckkunst und des Bilddruckes, in dem Sinne und in dem Umfange, wie wir heute diesen Begriff verstehen, aus dem technischen Verfahren des Zeugdruckens, ist schon von Papillon im Traité de la Gravure sur Bois *), und weiterhin von Murr im Journal für Kunstgeschichte **) wenn auch nur andeutungsweise, so doch der Sache nach entsprechend den Resultaten der neueren Untersuchungen, hingewiesen worden. Indessen blieb dieser Zusammenhang von Bilddruck und Zeugdruck bei den genannten Autoren mehr ein blos vermutheter, als eine wirklich nachweisbare Thatsache, und zuerst die Entdeckung der sogen. »Tapete von Sitten« durch Ferdinand Keller***) brachte ein bedeutsames Monument des Zeugdruckes an das Tageslicht, das einer Epoche angehört, die beträchtlich vor der bestimmbaren Zeit der Ausübung des eigentlichen Bilddruckes liegt.

Die Tapete von Sitten ist ein gegenwärtig etwa 2½ Meter langer und etwas weniger als 1 Meter breiter Leinwandstreifen, mit in rother und schwarzer Farbe gedruckten, sich nach Art eines Musters zwischen ornamentirten Büsten und Figurenfriesen regelmässig wiederholenden Darstellungen von Tänzen, Kämpfen zwischen Rittern und Mohren, und Scenen aus der Geschichte des Oedipus, deren Stylcharakter auf die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts und auf Italien als den Ursprung hinweist. Sehen wir an diesem Beispiele, dass man in jener Zeit schon eine bedeutende Fertigkeit erlangt hatte sogar complicirte Modelformen herzustellen, und in vollkommener Weise auf gewebten Stoff

---

*) Paris 1756. Bd. I. Cap. IV, V. **) Band II. p. 75 ff.
***) Mitth. der Antiq. Gesellschaft in Zürich B. IX Heft 6.

aufzudrucken, so zeugen daneben die von Camesina in der Bibliothek des Stiftes Melk aufgefundenen Reste von gedruckten Pergament-Tapeten*) für eine bemerkenswerthe Vielseitigkeit in der Verwendung des Druckverfahrens. Es sind Reste von drei verschiedenen Stücken, die als Ueberzüge von Manuscripteinbänden erhalten blieben, nachdem sie, der Meinung des Herausgebers zufolge, ursprünglich als Behänge von Chorstühlen gedient haben mögen. Der gefärbte Ton des Pergamentes — roth und gelb — bildet den Fond für den sehr klar und kräftig, bei zwei von den Stücken in schwarzer und bei dem einen in grüner Farbe ausgeführten Aufdruck. Das Muster dieses Aufdruckes stimmt völlig mit den Dessins der Webereien aus dem dreizehnten bis vierzehnten Jahrhundert, und hiernach zu schliessen, dürfte die Entstehung dieser Pergamentdrucke, selbst wenn man für das conventionelle Beibehalten einer einmal beliebt gewordenen Art der Zeichnung möglichst lange Zeiträume setzt, doch kaum später als in der frühesten Epoche des fünfzehnten Jahrhunderts anzunehmen sein.

Einmal auf den Gegenstand aufmerksam gemacht, hat man in neuerer Zeit Reste alter Zeugdrucke in nicht unbeträchtlicher Zahl an das Tageslicht gezogen. T. O. Weigel in seinem grossen Werke: »Die Anfänge der Druckerkunst« **) publicirte eine ganze Serie davon, wobei freilich eine leicht erklärliche Vorliebe, den Stücken ein möglichst hohes Alter zu ertheilen, die dort angeführten Datirungen nicht durchaus verlässlich macht. Ueberdies mangeln uns ja die wissenschaftlich zureichenden Anhaltspunkte, das oft sehr einfache Ornamenten-Motiv eines Zeugdruckes in eine nur irgendwie schärfer zu bestimmende Zeitepoche zu versetzen, und so können wir eine Datumbestimmung wie sie z. B. bei dem bedruckten Seidenstoff Nr. 1 bei Weigel für das zwölfte Jahrhundert getroffen ist, nur als eine Möglichkeit, durchaus aber nicht als irgendwie nachweisbar anerkennen.

Eine ganz eigenthümliche frühe Verwendungsart des Druckverfahrens hat kürzlich A. Essenwein entdeckt und bekannt gemacht ***), nämlich die, dass man Modeldrucke auf gewebtem Zeug als Vorzeichnungen für zu fertigende Stickereien schon im vierzehnten Jahrhundert benützt zu haben scheint. Nach den Ausführungen des Genannten zeigen zwei Stickereien des Germanischen Museums, von denen die eine die Grablegung und Auferstehung Christi, die andere den Tod der Maria darstellt, an den abgeriebenen Stellen, wo der als Träger dienende Leinenstoff zum Vorscheine gekommen ist, deutliche Merkmale,

*) Mitth. der k. k. Central-Commission, Bd. IX, p. 95.

**) Leipzig 1866. 2 Bde. fol.

***) Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, 1872, p. 146 ff.

dass der schwarze Vorriss nicht gezeichnet, sondern mittelst eines Models aufgedruckt war. Dieser Vorriss ist von weit grösserer Feinheit und Vollendung der Zeichnung als die darauf gemachte Nadelarbeit, und die Dimensionen — 30 Centimeter Höhe bei einer Breite von 58 Centimetern — für einen Formschnitt ziemlich bedeutend. Das Ganze leitet den Verfasser weiterhin darauf, dass überhaupt manche der ältesten Zeit angehörige grosse Formschnitte, von denen wir Papierabzüge besitzen, wie beispielsweise der »Tod der Maria« aus der Sammlung Weigel *) und ein ebenfalls grosses sehr alterthümliches Blatt im Britischen Museum, »Christus vor Pilatus« **), ursprünglich zur Anfertigung von Vorzeichnungen für Stickereien u. dgl. gedient haben, und vielleicht nur später und gelegentlich auch auf Papier abgezogen worden sind. Essenwein ist geneigt, den »Tod der Maria« seinem Kunstcharakter nach eher in die erste, als in die zweite Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts zu versetzen, wann jedoch der gegenwärtig vorhandene Papierabdruck gefertigt ist, erscheint ihm unbestimmt und überhaupt schwer bestimmbar, und dasselbe ist der Fall mit dem Blatte des Br. Museums. Wir werden weiterhin die Gründe entwickeln, wesshalb wir diese Abdrücke selbst für alt, und der Anfertigung des Models nahe stehend halten.

Das Druckverfahren auf gewebtem Zeug beschreibt endlich Cennino Cennini im Trattato della Pittura im 173. Capitel sehr ausführlich unter dem Titel: »Die Weise mit der Form Gemälde auf Leinwand zu arbeiten« ***). Wir ersehen hier, dass zur Zeit der Abfassung des Tractates, die jedenfalls »lange vor 1437« fällt †), das Formschneiden und Zeugdrucken eine schon ganz wohlbekannte, und keineswegs neue Sache gewesen sein muss, denn Cennini beginnt jenes 173. Capitel gleich: »Da zur Malerkunst aber auch noch gewisse auf Leinenstoff gemalte Arbeiten gehören, die gut sind zu Röckchen von kleinen Knaben und Kindern und für gewisse Kirchenpulte, so ist die Weise sie herzustellen, folgende« ††). Dass aber unter den »Lavori dipinti«, die

*) Jetzt im Germanischen Museum. Abgeb. im Anzeiger f. Kunde der deutsch. Vorzeit 1872 und in dem Werke: Die Holzschnitte des 14. und 15. Jahrh. im Germ. Museum. Nürnberg 1874. Taf. I. II.

**) Eigentlich Christus vor Herodes. Dieses Blatt befindet sich unter Nr. 13 im Schaukasten II der typographischen Seltenheiten des Br. Museums.

***) C. Cennini, Trattato della Pittura, herausgeg. v. Milanesi, Florenz, Le Monnier 1859, p. 126. Il modo di lavorare colla forma dipinti in panno.

†) Milanesi in der Einleitung zum Tr. d. C. C.

††) Perchè all' arte del penello ancora s'appartiene di certi lavori dipinti in panno lino che son buoni da guarnelli di putti o ver fanciulli, e per certi leggii da chiese, el modo del lavorarli si è questo.

Cennini als im Gebrauch stehend anführt, nur gedruckte Zeuge zu verstehen sind, dafür spricht sowohl die Ueberschrift als auch der Sinn und Zusammenhang der angeführten Stelle mit dem Inhalt des Capitels. Auf das dort dargestellte Druckverfahren werden wir sogleich zurückkommen.

Für die Fragen, die uns hier beschäftigen, handelt es sich aber zunächst darum, den frühesten Spuren des eigentlichen Bilddruckes, und dem supponirten Uebergang vom Zeugdruck zum Bilddruck nachzugehen, wobei wir unter dem Begriffe »Bilddruck« das Verfahren verstehen, bei welchem das Hervorbringen und die Vervielfältigung einer bildlichen Darstellung durch den Druck zur eigentlich beabsichtigten Hauptsache wird, zum Unterschiede vom Zeugdrucke und Aehnlichem, wobei der Druck blos die Bedeutung eines technischen Handgriffes zum Zwecke der ornamentalen Ausstattung eines Gewebes, Pergamentes oder dgl. hat.

An dieser Unterscheidung festhaltend, können wir auch das von Weigel als Bilddruck aus dem dreizehnten Jahrhundert publicirte Pergamentblatt, das Christus am Kreuz mit Maria und Johannes in einer ornamentalen Umrahmung darstellt*), nicht als eigentlich hierher gehörig ansehen. Selbst wenn dieses Blatt wirklich gedruckt, d. h. mittelst Aufpressens einer hochgeschnittenen Metallform wie Weigel will, hervorgebracht wäre, so könnte man es immer doch nur als ein etwas complicirteres Beispiel der zu allen Zeiten vorkommenden Buchbinderpressungen auf Leder etc. ansehen; die Existenz des eigentlichen Bilddruckes, wie wir diesen Begriff verstehen, deshalb im dreizehnten Jahrhundert anzunehmen, wäre durchaus unstatthaft. Das Weigel'sche Pergamentblatt ist aber wahrscheinlich nicht einmal das Erzeugniss einer dem Drucken analogen Verfahrungsart, sondern, wie vielerlei Merkmale darthun, ist die Druckähnlichkeit der etwas vertieften Zeichnung nur so hervorgebracht, dass die Striche mittelst eines harten, vielleicht erwärmten Metallstiftes nachgezogen wurden, — ob ursprünglich, oder später zum Zwecke einer archäologischen Mystification, dürfen wir wohl hier ununtersucht lassen **).

Man bezeichnet gewöhnlich als das älteste und primitivste Druckverfahren auf Papier, das Drucken mit dem Reiber, welches bekanntermassen darin besteht, dass das zu bedruckende Blatt auf die mit Farbe bestrichene Druckform gelegt und durch Herumreiben auf der Rückseite mittelst eines glatten Holzes oder Lederballens der Abdruck

*) Anfänge der Druckerkunst I pag. 25 Nr. 11.

**) Vergl. A. Essenwein, Anzeig. f. Kunde d. deutsch. Vorz. 1872, p. 141.

erzeugt wird. Die von dem Reiben zurückbleibenden Spuren der Glättung, des Niederdrückens der Papierfasern lassen derartige Reibdrucke mit ziemlicher Bestimmtheit von Drucken unterscheiden, die durch Pressung, worunter wir ein Aufdrücken der Form auf das Papier verstehen, erzeugt sind. Bei der Pressung ist es nicht nöthig an den Gebrauch eines complicirten mehr oder minder vollkommen eingerichteten Apparates, wie es die Buchdruckerpresse ist, zu denken, sondern das primitive Druckverfahren wird eben nur in einem energischen Aufdrücken der bestrichenen Form auf das Papier bestanden haben, ganz so wie wir uns das Herstellen der Zeugdrucke mittelst des Holzmodels vorstellen müssen. Cennini in dem schon oben erwähnten 173. Capitel seines Trattato beschreibt es folgendermassen: »fange an, und setze sie (die im Vorhergehenden beschriebene Druckform) in Ordnung und gleichmässig auf das erwähnte in den Rahmen gespannte Tuch und nimm unter dem Rahmen in die rechte Hand ein Schild oder ein Schildchen von Holz, und mit dessen Rücken reibe kräftig auf einen solchen Raum, soviel das geschnittene Brett einnimmt« *). Vergegenwärtigen wir uns genau diese Art der Procedur, so finden wir in ihr beide Systeme, das des Aufpressens und des Abreibens vereinigt. Das Tuch ist in einen viereckigen Rahmen fest eingespannt, der Model wird daraufgesetzt, das energischere Anhaften der Farbe mittelst des Holzschildchens bewirkt, das man unter dem Tuch dort wo der Model aufliegt herumbewegt. Ging man vom Drucken auf Zeug oder Tuch zum Drucken auf Papier über, so musste das Verfahren wesentliche Veränderungen erleiden. Zunächst liess sich das Papier nicht in einen Rahmen hohl einspannen, sondern man musste es, wollte man die Form daraufsetzen, auf eine feste Fläche legen; hiermit unterblieb auch die Procedur des Reibens mit dem Holzschildchen an der Unterseite. Eine genaue Beobachtung der charakteristischen Eigenthümlichkeiten der Formschnitte, die vermöge des Stylcharakters ihrer Zeichnung zu den ältesten ihrer Art zu rechnen sind, macht es mir in hohem Grade wahrscheinlich, dass in der ersten Epoche des Bilddruckes die eben beschriebene Weise des Druckens vorwiegend angewendet, also die bestrichene Platte einfach auf das Papier aufgesetzt, und mit einem mehr

*) Comincia, e mettila ordinata e gualiva, e sopra la detta tela distesa in sul telaro, e di sotto dal telaro: togli in mano destra una scudella o scudellino di legno, e col dosso frega fortemente per quello spazio quanto l'asse intaliata tiene, pag. 127. Diese Stelle übersetzt A. Ilg in der deutschen Ausg. des Cennini (Quellenschriften für Kunstgesch. Bd. I.): »Lege es« — (das »vertiefte Brett«, nämlich den Model) — »ordentlich und gleichmässig unter die in den Rahmen gespannte Leinwand; nimm ein Holzschild in die Rechte und presse mit dem Rücken kräftig auf diese Fläche, soweit es das geschnittene Brett erträgt«. (pag. 122.)

oder minder kräftigen Aufpressen der Abzug erzeugt wurde. Zum Unterschiede von den Reibdrucken möchte ich die derartig gemachten Drucke Pressdrucke nennen, und sie sowohl von jenen, als auch von den mit der vollkommenen Buchdruckerpresse hergestellten Pressendrucken auseinanderhalten.

Dass wir gerade in den ältesten Productionen der Formschneidekunst zum grössten Theil Pressdrucke vor uns haben, wird sowohl die Qualität des Farbenauftrages als die Untersuchung der Rückseite mit vieler Wahrscheinlichkeit lehren. Wir sehen die Blätter der frühesten Epoche gewöhnlich mit öliger schwarzer Farbe, welche häufig dick, ungleichmässig, abgerissen, und mit unreinen Contouren der Striche aufgetragen ist, gedruckt. Trägt schon die Vorderseite alle jene Eigenschaften, die sich ergeben, wenn man einen stark bestrichenen Model ohne genügende Festigkeit und Sicherheit auf das Papier setzt, so entspricht dem auch vollkommen die Rückseite des Blattes, an der wir keinerlei tieferen Einschnitt und keine Spur eines scharfen Eindruckes oder einer Quetschung bemerken, wie dies bei den Reibdrucken sowohl, als auch wiederum in anderer Weise bei den mit der Buchdruckerpresse erzeugten Abzügen vorkommt. Der »h. Christof« bei Weigel (Nr. 12)*), der »h. Georg zu Pferde« ebenda (Nr. 14), der »Tod der Maria« aus derselben Sammlung (Nr. 21), jetzt im Germanischen Museum**), ferner der »h. Vitus« der Wiener Hofbibliothek***), das schon vorhin erwähnte Blatt »Christus vor Herodes« im Britischen Museum sind Beispiele dieser Art von Pressdrucken, Beispiele die man in den Sammlungen von München, Wien, Paris, Berlin und London unschwer vermehren könnte. Die gemusterten Pergamenttapeten von Melk sind sicherlich auch Press- und keine Reibdrucke, und in eine ähnliche Kategorie gehören zwei Formschnitte des Münchner Cabinetes, die in einfachen Contouren im Style der phantastisch verschlungenen Handschriftmalereien des vierzehnten Jahrhundertes aus hundeähnlichen Thierfratzen zusammengesetzte Ornamente darstellen, und mit dicker pastoser Farbe auf Papier gedruckt sind. Sie hatten vielleicht den Zweck, als eine Art Tapete zu dienen.

Es scheint, dass jene mit dünner und flüssiger Farbe erzeugten leichten braunen und grauen Drucktöne im Allgemeinen erst später aufkommen, und zwar wie ich glaube dann und dort, als man die primitivste Druckprocedur mittelst des Aufpressens verlassen hatte, und zum

*) Jetzt in Privatbesitz in Wien.

**) Abgebildet und beschrieben von A. Essenwein im Anzeiger f. K. d. d. Vorz. 1872.

***) Fr. v. Bartsch, Die Kupferstichsammlung der Wiener Hofbibl. Nr. 2527.

Drucken mit dem Reiber übergegangen war, wobei man reinere und schärfere Abzüge erzielen konnte, aber sich nicht mehr der früheren dicken öligen Schwärze bedienen durfte, die mit dem Reiber nur ganz und gar schlechte und verschmierte Exemplare geliefert hätte. Das Verlassen der primitiven Pressprocedur und der Uebergang zum Gebrauche des Reibers, war ein verhältnissmässiger Fortschritt und eine entschiedene Verbesserung. Die Erzeugnisse der erstern Art sind für den Anfang, die der letztern für die spätere Zeit des 15. Jahrhunderts charakteristisch, und diese Wandlung geht mit dem Einflusse der Van Eykschen Kunst und der wachsenden Complicirtheit des Plattenschnittes ziemlich parallel. Andrerseits auch mit der Ausbildung des Gewerbes der Briefdrucker, denn Reiberabzüge konnten immer und überall ohne weitere Vorbereitung, sowohl von fein, als auch von grob geschnittenen Platten genommen werden, und sie eigneten sich viel besser als die andern zum Coloriren. Mit dem Aufkommen der Buchdruckerpresse kehrte man zwar zu dem alten Principe des Aufdruckens zurück, aber mit der Modifikation und der ausserordentlichen Verbesserung, welche der Pressapparat bietet. Daneben bleibt das Drucken mit dem Reiber, als das billigste und einfachste Verfahren bei den Briefdruckern, die sich eine kostspielige und schwer transportable Presse nicht anschaffen konnten, noch lange, bis zum Schlusse des 15. Jahrhunderts, in Uebung. Ob es wirklich, wie ich meine, dem thatsächlichen Verhältniss entspricht, die Kategorie der mit der Hand gefertigten Pressdrucke als die älteste zu den bisher angenommenen der Reibdrucke und Buchdruckerpressendrucke hinzuzufügen, wird wohl noch die fortgesetzte Untersuchung lehren, und immerhin wird es vielleicht nicht überflüssig sein, auf ein Kriterium zu achten, dessen Bedeutung sich ungezwungen aus der natürlichen Entwickelung der Bilddrucktechnik aus dem Zeugdrucke ergiebt *).

---

*) Sehr bemerkenswerth ist die 1465 vorkommende urkundliche Erwähnung eines im Kloster Bethanien in Mecheln existirenden Druckapparates (Presse?) wovon van Even (L'ancienne École de Louvain. pag. 104) Nachricht gibt. Am 3. März 1465 stirbt daselbst Jacoba van Looz-Hensberge, frühere Aebtissin des Klosters Thorn bei Mastrich, die sich aber seit 1455 in das zuerst genannte Kloster in Mecheln zurückgezogen hatte. In dem am 7. März 1465 aufgenommenen Inventar ihres Nachlasses kommt unter Anderem vor: ». . . . . Unum instrumentum ad imprimendas scripturas et ymagines«. ». . . . . . Novem printe lignee ad imprimendas ymagines cum quatuordecim aliis lapideis printis«. Im Kloster Bethanien ist der Bilddruck im 15. Jahrhundert ausgeübt worden, wie ein von dem oben genannten Autor citirtes Blatt, darstellend die h. Martha, mit der Unterschrift: »ex Bethania prope Mechliniam traditur pressa« darthut. Was mit den »Quatuordecim lapideis printis« gemeint sein mag, bleibt völlig räthselhaft, und wäre die Urkunde von weniger be-

Hier im Anschlusse müssen wir noch eine andere, die technische Seite der Formschneidekunst betreffende Frage in Erörterung ziehen, nämlich die des Materiales der Platten. Man hat in neuerer Zeit vielfach angenommen, dass ein grosser Theil der Bilddrucke des 15. Jahrhunderts, nicht wie man bislang glaubte von Holzstöcken, sondern von geschnittenen Metallplatten abgezogen worden sei, und nannte solche Bilddrucke »Metallschnitte«. Den Anstoss zur Ausbildung dieser Theorie gab wohl C. F. v. Rumohr mit seinen Untersuchungen über den Ursprung und frühen Gebrauch von Metallabgüssen und Clichés nach Holzschnitten *), weiterhin sind es namentlich J. D. Passavant im Peintre-graveur und Weigel in den schon wiederholt citirten »Anfängen der Druckerkunst«, welche die Frage als eine ausgemachte Thatsache behandeln, und die Formschnitte in Holz- und Metallschnitte eintheilen.

Die Merkmale, an denen von einem vorhandenen Abdruck die Natur der verwendeten Druckplatte erkannt und erschlossen werden soll, hat am eingehendsten der zuletzt genannte Autor, Weigel, erörtert, und wir werden uns sowohl deshalb, als auch weil dieser so ziemlich Alles früher über den Metallschnitt Gesagte zusammenfasst, an seine Ausführungen halten**).

Vor Allem bemerkt Weigel unter den ältesten Bilddrucken häufig Blätter bei denen die Druckfarbe »sehr ungleich vertheilt« ist, oder auch im Druck »wenig angesprochen hat«. Bald sind die Linien fett, bald wieder ausgeblieben, der Druck ist dasjenige was man wegen des Vorkommens einer Menge kleiner weiss gebliebener Stellen »griesslich« nennt, andrerseits ist in den engen Strich-Partien, wie in den Augen, Haaren, Fingern, die Farbe häufig zusammengelaufen, und die Zeichnung daselbst in Folge dessen nur undeutlich ausgedrückt: »Man vermisst bei diesen Drucken Schärfe, Gleichmässigkeit und Sauberkeit. Im Schnitte sind die scharfen Winkel und Ecken, sowie die feinen Linien vermieden, und im Drucke scheint der Reiber selten angewendet zu sein, weil die Rückseite derartiger Bilder minder scharfe Eindrücke zeigt.« Hierauf wendet sich Weigel gegen den Einwand, durch den man das Vorkommen solcher Bilddrucke dadurch erklären wollte, dass man annahm, die Formschneider und Briefdrucker hätten die Farbe nicht gut aufgetragen, das Papier nicht gehörig befeuchtet, überhaupt nicht kunstgemäss verfahren. Weigel meint, diese Männer hätten ihre

---

währter Seite publicirt, so würden wir glauben, dass lapideis hier statt ligneis gelesen worden ist, — denn an die Existenz der »Lithographie im XV. Jahrhundert«, wofür nach van Even diese Stelle zeugen soll, ist denn doch nicht zu denken.

*) Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst. Leipzig 1837.

**) Die Anfänge der Druckerkunst I pag. 21 ff.

»Standesehre« und ihren »Ruf« nicht durch das Verkaufen so schlechter Waare preisgegeben, wenn sie die Mangelhaftigkeit ihrer Erzeugnisse überhaupt hätten vermeiden können. »Dies muss aber bei dem zur Druckplatte verwendeten Material nicht möglich gewesen sein.« Weiterhin: »Das Material der Platten, welche den verhältnissmässig unvollkommenen Druck lieferten, muss Metall gewesen sein, wie auch erfahrene Drucker behaupten.« Als ferneres hauptsächliches Argument endlich führt Weigel die an den derartigen alten Blättern zuweilen vorkommenden Verbiegungen von Einfassungslinien, und endlich die unbestreitbare Existenz von erhalten gebliebenen Metall- (d. h. Kupfer-) Schnitt-Platten (zum Hochdruck) aus dem Anfange des 16. Jahrhundertes an. Weigel beschreibt nun dreiundsechzig Nummern seiner grossen Sammlung als Metallschnitte, darunter beinahe durchaus solche Blätter die den Kunstcharakter der ältesten Zeit des Bilddruckes, oder wenigstens eine sehr primitive Technik aufweisen.

Bevor wir auf eine Untersuchung der Denkmale selbst näher eingehen, werden wir uns eine Meinung über die Umstände zu bilden haben, welche es überhaupt veranlassen konnten, in der primitiven Epoche der Druckkunst Platten von Metall statt solcher von Holz zum Drucken zu adoptiren. — Da, auch nach der Ansicht Weigel's, die wir vollkommen theilen, der Bilddruck historisch aus dem Zeugdruck abzuleiten ist, kann es keinem Zweifel unterliegen, dass man es schon in der ersten Zeit verstand Holzmodel herzustellen, denn dass die gewebten Zeuge mit solchen und nicht etwa mit Metallmodeln gedruckt sind, bedarf wohl keines weitern Beweises, und dafür spricht auch klar das Zeugniss Cennini's. Wozu hätten aber dann fernerhin die Bilddrucker, die ja ebensowenig wie die Handwerker von heutzutage etwas Unnöthiges oder Ueberflüssiges thaten, statt des schon bekannten und erprobten Holzes zum »Metall« gegriffen? Etwa weil es besser druckte? Nein, denn wir erfahren, dass gerade der bald zusammen-, bald auseinanderlaufende, kurz der unklare und »griesliche«, in den Feinheiten stumpfe Druck ein wesentliches Kennzeichen der »Metallschnitte« ist, dass man überhaupt gar nicht im Stande war mit Metallplatten ordentlich zu drucken, denn die alten Briefmaler hätten sich sogar geschämt, so schlechte Exemplare zu verkaufen, wenn sie bessere hätten zu wege bringen können.

War aber etwa das Metall im Schnitt leichter zu behandeln als das Holz? Ein hartes Metall wie Bronze oder Kupfer sicherlich nicht, sondern unendlich mühevoller, zumal wenn man so hohe Stege, wie sie zum Reliefdruck ohne Presse nöthig sind, braucht; und aus einem weichen Metall, wie etwa Blei, Zinn oder dergl. eine solche Druckform

zu bilden ist wohl leichter als aus hartem, aber keineswegs leichter als sie aus Holz zu machen. Und wie wäre es mit der Dauerhaftigkeit solcher weicher Metallplatten namentlich gegenüber den hölzernen bestellt? Dass eine Holzform selbst bei wenig sorgfältiger Behandlung eine ungemein grosse, ja wenn sie grob geschnitten ist, wie die alten es waren, eine beinahe unbegrenzte Anzahl von Abdrücken aushalten kann, ist bekannt. Becker in der Einleitung zu der von ihm herausgegebenen Sammlung von Abdrücken der Derschau'schen Holzplatten beschreibt kleine Holzstöcke, von denen 200,000 und mehr Exemplare gezogen wurden, ohne dass sie eine Einbusse an der zum Liefern guter Drucke nöthigen Schärfe erlitten hätten*).

Hierin übertrifft nicht einmal ein hartes Metall das Holz an Widerstandsfähigkeit und Ersteres bleibt überdies noch der Gefahr ausgesetzt durch Oxydation und chemische Einwirkung der Buchdruckerfarbe zu leiden, womit Weigel auch zum Theile die Unvollkommenheit der angeblichen »Metallschnitt«-Drucke zu erklären versucht. Wenn man überdies bedenkt, wie unendlich kostspieliger, namentlich bei den hohen Metallpreisen im Mittelalter, eine solche Bronze- oder Kupferplatte gegenüber einer Holzform zu stehen gekommen wäre, so wird man keinen Grund finden, der die Drucker und Briefmaler jene statt dieser anzuschaffen hätte bewegen können. Die Vorzüge einer Holzform vor einer aus weichem Metall sind aber völlig in die Augen springend. Schwierig in der Handhabung und ausserordentlich empfindlich gegen jede Beschädigung, die durch Ritzen, ungleichmässigen Druck, Quetschung etc. geschehen kann, hätte eine solche Metallform lediglich Nachtheile gegen eine Holzform, daher a priori ebenfalls nicht anzunehmen ist, dass es Jemand einfiel, davon zahlreiche und in grossem Massstabe zu machen**). Wohl sind wirkliche Metallschnitte um das Ende des 15. und im Anfange des 16. Jahrhundertes an verschiedenen Orten in Gebrauch gewesen, und wir besitzen solche erhaltene Druckplatten, die aus Frankreich, den Niederlanden und der Schweiz stammen, aber diese Metallschnitte fallen unter einen wesentlich andern Gesichtspunkt, als derjenige ist, unter welchen wir die aus der Frühepoche der Druckkunst zu stellen hätten. Was davon bisher bekannt geworden ist, sind einige in Kupfer geschnittene Buchdruckerzierleisten aus dem

---

*) Holzschnitte alter deutscher Meister, herausgeg. von Z. Becker. Gotha 1808. fol. Lief. I., p. 6.

**) Ich brauche wohl nicht eines Weitern auszuführen, dass hier an Metallabklatsche nicht zu denken ist, denn wenn es im 15. Jahrh. überhaupt Clichés gegeben hat, was durchaus unerwiesen und noch sehr zweifelhaft scheint, so kann doch sicherlich von ihrer Existenz vor Guttenberg's Erfindung keine Rede sein.

16. Jahrhundert, die Rothenhan im Basler Archiv entdeckt hat*), ferner die »Vision der h. Bathilde«, ein Metallschnitt, ebenfalls in Kupfer, französischen Kunstcharakters aus dem Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts mit einer lateinischen dreizeiligen xylographischen Unterschrift**), weiterhin eine »Anbetung der Hirten« im Style der Illustrationen der französischen Livres d'Heures, von der sich auch mehrfach Abdrücke in den Heures des Simon Vostre finden, einige Schnitte im Charakter der venetianischen Illustrationen von der Mitte des 16. Jahrhunderts***), endlich ein Metallschnitt, dessen Abdrücke als Mitgliedzeichen der Bruderschaft der Schuhflicker von Mecheln dienten, und dessen Entstehung um 1502 zu setzen ist†).

Alle diese Metallschnitte gehören einer verhältnissmässig sehr späten Epoche der Druckkunst an, und stehen theils in engem Zusammenhange mit dem Bücherdrucke, theils ist ihre Anfertigung, wie bei der Druckform von Mecheln, durch specielle Umstände zu erklären.

Ornamente, Zierleisten u. dgl. und die zum Drucken der »Heures« bestimmten Illustrationen aus Metall statt aus Holz herzustellen, dazu waren mehrfach hinreichende Gründe vorhanden. Solche Platten sollten bei einer grossen Feinheit des Striches und engen Ausführung immer möglichst reine und scharfe Abzüge liefern, wie dies namentlich für den Druck der pergamentenen Heures nöthig war. Nun wird ein etwas subtiler Holzschnitt weitaus mehr durch das Reinigen und Waschen mit der Bürste, das die Oberfläche aufweicht und zerfasert, an-

---

*) Passavant, Peintre-graveur I., p. 3.

**) Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire 1842, p. 367 ff. Die Kupferplatte ist mit Stiften auf eine Holztafel, auf der die Unterschrift eingeschnitten ist, befestigt.

***) Ibid. 1861—62, p. 67 ff. (M. Piot). Hierher gehört auch die ausdrückliche Erwähnung des Illustrationsdruckes mit Metall-(Kupfer-)Stöcken, die sich in den 1488 von Jan du Pré in Paris gedruckten »Heures a lusage de Rome« findet. Diese Heures führen den Titel: Les presentes heures a lusaige de ro(m)e ont este imprimees a paris p. Jehan du pre demoura(n)t en la gra(n)t rue saint iaques a lensaigne des deux signes ...., in fine: Ces prese(n)tes heures a lusaige de ro(m)e fure(n)t acheuees a paris p. Jeha(n) du pre le iiii. iour de feurier en lan mil. iiii. cccc. iiii. xx et viii. kl. 4°. Verso des zweiten Blattes liest man: C'est le repertoire des histoires & figures de la bible tant du vieil testame(n)t q(ue) du noueau (con)tenues dedens les vignettes de ces presentes heures imprimees en cuyure. En chascune desq(e)lles vignettes so(n)t contenues deux figures du vieilz testame(n)t signifians vraye histoire du noueau. — Brunet Manuel V, Sp. 1612.

†) Hymans, H., Gravure criblée. Docum. iconog. et typ. de la Bibliothèque Roy. Belg. II. Livr. Brux. 1864. Diese, die Dreifaltigkeit mit den Heiligen Crispinus und Crispinianus darstellende Metallschnittplatte war ursprünglich an einem starken Holzblock befestigt. Die Abzüge wurden mittelst des Schlages eines Hammers auf den Holzblock, also durch eine Art Prägung, hergestellt.

gegriffen, als durch das Drucken selbst, und dieses Reinigen der Stöcke war bei der alten Art des Einschwärzens und der gebräuchlichen sehr zähen und compacten Farbe ungemein häufig nothwendig wo es sich darum handelte, schöne und klare Abzüge zu erzielen. Es ist bekannt, wie selten man gerade von den feineren in den Büchern des 16. Jahrhundertes enthaltenen Holzschnitten gute Drucke antrifft. Wo nun eine sehr grosse Auflage von Abzügen, oder vielmehr eine voraussichtlich lange dauernde Benützung eines feinen Schnittes mit der Forderung nach möglichst scharfen und klaren Drucken verbunden wurde, mochte immerhin ein hartes Metall statt des Holzes in Anwendung gekommen sein. Dies lässt aber keinerlei Rückschluss zu auf die ganz und gar verschiedenen Verhältnisse in der primitiven Epoche der Formschneidekunst. Die Vertreter der Metallschnitt-Theorie finden ja gerade in den rohesten, einfachsten, schlecht und unvollkommen gedruckten Blättern alle Kriterien des »Metalles«, eine Analogie mit den Metallschnitten der zuletzt beschriebenen Art ist also hier gar nicht vorhanden.

Aber selbst in jener Epoche, aus der wir einzelne erhaltene Metallstöcke besitzen, mag ihre Anfertigung nur selten und ausnahmsweise geschehen sein, wie denn auch ihre Zahl gegen die auf uns gekommene Menge geschnittener Holzplatten gehalten eine verschwindend kleine ist, hingegen ist bisher kein einziger Metallstock aufgetaucht, dessen Ursprung in eine frühe Zeit zurückreichen würde.

Noch können wir hier eine Hindeutung auf den Metallschnitt nicht ganz übergehen, den man in die Schlussschrift der 1473 in Augsburg von Johann Bæmler gedruckten deutschen Uebersetzung des Belial von Jacob von Teramo hat finden wollen. Diese Schlussschrift, lateinisch und deutsch abgefasst, lautet: Processus judiciari(us) Belial intitulat(us) de latino in volgarem stilu(m) mirifice translat(us) Opus inq(ue) egregiu(m) com(m)endandu(m)q(ue). finitq(ue) faustissime Que(m) ereis figuris Johannes Bæmler in cesarea vrbe Augustensi felicit(er) atq(ue) dignissime p(er)fecit Anno domi(ni) (MCCCC) LXXIII In die Valentini. Hie endet sich daz buch Belial von des gerichts ordnung ein hochgründt vnd lobsam werk das hat gedruckt vnd volenndt Johannes Bæmler in der keyserlichen stat Augspurg An sant Valentinstag nach Xsti gepurt MCCCC vnd in dem lxxiij jare. — Auch der bei Heinrich Knoblotzer in Strassburg 1478 erschienene deutsche Druck des Belial hat dieselbe Schlussschrift adoptirt: Processus judiciarius Belial intitulatus de latino .... quem ereis figuris Henricus Knoblotzer in cesarea vrbe argentine ... Anno Domini LXXXVIII. .... etc. und ebenso die Ausgabe Augsburg Anton Sorg 1481 *).

*) Processus judiciarius Belial intitulatus de latino in vulgarem stilum miri-

In den ersten Zeiten der Buchdruckerkunst begegnen wir in den Schlussschriften häufig stylistischen Wendungen, welche darauf hinzielen, die neue vom Schreiben verschiedene Art der Bücherherstellung zu charakterisiren, und nicht mehr als eine solche, und eine Hinweisung auf die Anfertigung des Buches mit metallenen Lettern, keineswegs aber eine Andeutung, dass die Abbildungen in Metall ausgeführt waren, vermögen wir in dem Ausdrucke »ereis figuris perfecit« zu erblicken. »Absque calami ulla exaracione sic effigiatus« lautet die bekannte Endschrift im Psalter von 1457, »litteris eneis impressa« heisst es im Colofon der Historia scholastica des Petrus Comestor, Augsburg, Günther Zainer 1473*). »Non pennis ut pristi quidem sed litteris sculptis artificiali certe conatu ex ere remota nempe indagine ingeniique diversa inquietacione illustre figuratum« hat das Præceptorium divinæ legis von Johannes Nieder, Augsburg, Johann Wiener 1479**) und nicht mehr als diese und ähnliche Phrasen, von denen die Beispiele sich leicht endlos vermehren liessen, wollen die Worte im Belial sagen. Schon dass sich diese in den von verschiedenen Typographen herrührenden und mit verschiedenen Bildern ausgestatteten Ausgaben gleichmässig wiederholen, zeigt deutlich genug ihre Beziehungslosigkeit zu den Abbildungen, welch' letztere sich auch sonst durch Nichts von den gewöhnlichen, ziemlich rohen Illustrationen unterscheiden, die aus den Officinen von Bæmler und Sorg hervorgingen. Auch von den angeblichen Kennzeichen der »Metallschnitte« wird man kaum Eines an ihnen entdecken.

Sprechen also innere oder historische Gründe nicht für den Gebrauch der Metallplatten zum Bilddruck, so bleibt noch zu untersuchen, ob und in wie ferne dennoch aus der Natur der vorhandenen Denkmale ein Rückschluss darauf möglich ist.

Die Kennzeichen, welche die von Metallschnitt-Platten herrührenden Drucke tragen sollen, haben wir oben schon nach Weigel gegeben. Es frägt sich aber vor Allem, ob solche bestimmte Merkmale überhaupt dem Metall, und ferner, ob sie nicht unter Umständen auch den Abdrücken von Holztafeln zukommen können. Vorerst ist nicht recht abzusehen, warum das Metall nicht eben so gut wie das Holz die Druckfarbe annehmen und wiedergeben sollte, und es entspricht auch diese Annahme durchaus nicht dem thatsächlichen Verhältniss, wenn man

---

fice translatus, opus quod egregium commendandumque finit faustissime. Quod æneis figuris Anthonius Sorg in cæsarea vrbe Augstensi feliciter atque dignissime perfecit anno Domini MCCCCLXXXI. feria sexta post Ascensionis domini. fol. Ob sich das gleiche Colophon auch in der 1479 bei Sorg gedruckten deutschen Belial-Ausgabe findet, vermag ich nicht anzugeben.

*) Hain Rep. bibl. 5531. **) ibid. 11792.

sich die Mühe nimmt es praktisch zu prüfen. Wenn man z. B. die Weise des Farbauftrages in den ältesten mit beweglichen Typen gedruckten Büchern — die Typen waren doch sicherlich Metall — untersucht, so wird man keinerlei »Metall«-Eigenschaften daran finden, man wird aber ebensowenig finden, dass zwischen dem Farbauftrage des Typendruckes und den unmittelbar daneben befindlichen Holzschnitt-Illustrationen irgend ein Unterschied existirt. Bei einer vervollkommneten Druckprocedur, wie der mittelst der Presse, kann also von einer Verschiedenheit der Farbabgabe von Holz und Metall, und demgemäss einer Möglichkeit, diese noch am fertigen Abzug zu unterscheiden, keine Rede sein *). Bei Produkten einer unvollkommenen Druckprocedur muss es aber immer ungewiss bleiben, welche von jenen angeblichen Metallschnitt-Merkmalen auf Rechnung des Materiales der Druck-Tafel, und welche auf Rechnung des Druckverfahrens zu setzen sind. Wir finden unter den Einblattdrucken, die als Metallschnitte ausgegeben werden, zumeist Werke der ältesten Periode, und zugleich wird gesagt, dass der Reiber selten angewendet worden zu sein scheint, weil die Rückseiten solcher Blätter minder scharfe Eindrücke zeigen. Wir haben aber schon oben erörtert, dass gerade in der ältesten Zeit wahrscheinlich ein Pressungsverfahren vorzugsweise in Uebung stand, welches schon an sich nicht geeignet war scharfe und reine Drucke hervorzubringen, zumal auch die verwendete dicke, ölige und wenig leicht ansprechende Farbe der Vollkommenheit der Wiedergabe der geschnittenen Striche nicht förderlich sein konnte. Taucht man einen Model, — gleichgiltig, ob Holz oder Metall, — in eine derartige Farbmasse, und klatscht ihn ohne energische Pressung auf gar nicht oder schlecht gefeuchtetes, starkes und rauhkörniges Papier ab, so werden die Linien sich abquetschen, bald dick, bald dünn bleiben, bald zusammenlaufen, — kurz man wird Alles genau so herausbringen, wie uns die »Metallschnitte« gekennzeichnet werden, — auch das »Griesige« des Abdruckes wird unter Umständen nicht ausbleiben, — was wohl auch Weigel's »erfahrene Drucker« bestätigen würden.

Wichtiger und entscheidender als die Weise des Farbauftrages wäre aber für den Rückschluss auf die Natur der Druckformen eine Eigenthümlichkeit, von der feststeht, dass sie nur dem Metall und nicht dem Holz zukommen kann, nämlich Verbiegungen, die einzelne Strich-Stege der Form betroffen haben, und die sich im Abdruck als

*) Sehr evident wird die Unmöglichkeit einer derartigen Unterscheidung, wenn man die in verschiedenen französischen »Heures« vorfindlichen Abdrücke der zufällig erhalten gebliebenen und auf uns gekommenen Holz- und Metallschnitt-Platten mit einander vergleicht! S. Cabinet de l'Amateur 1863, p. 67 ff.

krummgezogene Linien kenntlich machen. Rumohr hat zur Stütze seiner Annahme, dass man schon frühzeitig Cliché's von Formschnitten anfertigte, zuerst auf das Vorkommen solcher Verbiegungen hingewiesen. Obwohl die Frage der Clichirung nicht direct mit jener zusammenhängt die uns hier beschäftigt, und namentlich auch eine ganz andere, viel spätere Epoche betrifft, so ist die Sache doch für uns insoferne lehrreich, als sie zeigt, wie leicht ein Irrthum in Bezug auf das Herausfinden solcher »Verbiegungen« passiren kann. In der bekannten holländischen sog. Divisie-Chronijk von 1517*) kommen Illustrationen vor, die von älteren offenbar zerschnittenen Stöcken gezogen sind. Es sind die Bilder, die sich auf den fol. 90 recto, 113 verso, 137 r., 143 v., 152 v., 159 r., 162 v., 184 v., 195 v., 203 v., 209 r., 221 (271) v. und 256 r. finden, deren Ursprung Rumohr nicht kannte, die aber aus dem um 1486 bei Gotfr. van Os in Gouda ohne Druckort und Jahreszahl erschienenen Roman des Olivier de La Marche: »Le Chevalier délibéré« stammen**). Rumohr bildet auf Taf. VII seiner Geschichte und Theorie der Formschneidekunst die auf fol. 256 r. der Chronijk befindliche Figur einer Dame in reicher burgundischer Tracht ab, und weist an dem untern Theile der rechtseitigen schwarzen Einfassungslinien Verbiegungen nach, aus denen zu schliessen, dass die Abzüge in der Chronik von Metall-Clichés gemacht sein müssen. In der Nachbildung bei Rumohr ist diese Verbiegung allerdings sehr auffallend, — nicht so, wenn man sie an dem Original untersucht. Da zeigt sich blos eine schräg ausgesprungene Stelle in der Einfassungslinie, und darunter wieder ein kleines stehen gebliebenes Stück, das schon im Schnitt keinen völlig geraden Aussencontour hatte, daher etwas geschwellt und ungleichmässig dick erscheint. Eine sorgfältige Vergleichung der Rumohr'schen Nachbildung mit einer Anzahl von Exemplaren der Chronijk, ergab für uns überall gleichmässig das eben beschriebene Resultat, d. h. die Ungenauigkeit seiner mit der freien Hand gemachten Nachbildung, und folglich die Unrichtigkeit seiner Beobachtung. Aber ein noch viel triftigerer Grund lässt sich gegen Rumohr anführen. Die Frauenfigur von fol. 256 r. ist die rechte Hälfte eines zerschnittenen Stockes und bildet im Chevalier délibéré Eine Illustration zusammen mit der auf fol. 90 r. der Chronijk vorkommenden, dort Arnulphus überschriebenen Figur eines Mannes in schwarzem Pilgergewande. Legt man die linke Bildhälfte mit der Frauenfigur an die

---

*) Die cronycke van Hollandt, Zeeland en̄ Vrieslandt . . . . etc. Leyden, Jan Severs'. 1517. fol.

**) Cambell, Annales de la Typ. néerlandaise Nr. 1083. — Holtrop, Monum. typ. p. 75.

rechte Hälfte von fol. 92 r., so sieht man, wie beide Stücke, bis auf den deutlich erkennbaren Streifen, welchen die Dicke des Sägeblattes beim Zerschneiden des Stockes weggenommen hat, aufeinanderpassen, und man sieht auch, wie diese Schnittlinien keine ganz gerade und regelmässige war. Die Figur des Pilgers auf fol. 92 zeigt aber in den Abdrücken der Chronijk so zahlreiche und unverkennbare Spuren von Wurmfrass, die sich im Chevalier délibéré nicht finden, dass kein Zweifel darüber obwalten kann, dass wir es hier mit einem gewöhnlichen Holzschnitt zu thun haben. Es kann demgemäss auch die weibliche Figur von fol. 256 r. der Chronijk nur dasselbe, d. h. ein Holzstock sein, da doch niemand wird behaupten wollen, man hätte von einer Druckplatte nur eine Hälfte clichirt. Wurmstichspuren kommen übrigens noch mehrfach in den dem Chevalier délibéré entstammenden Bildern der Chronijk vor, und die ganzen eben erörterten Thatsachen müssen uns lehren, dass Rückschlüsse vom Abdruck auf die metallische Natur der Platte nur mit grösster Vorsicht zu machen sind. — Es ist ferner unserer Ansicht nach die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass scheinbare Verbiegungen selbst bei Abdrücken eines Holzstockes vorkommen. Ein Knoten oder eine Unebenheit der Unterlage beim Drucken, und die in Folge dessen entstehende Dehnung und Zerrung des gefeuchteten Papieres, vermag ein Krummziehen einzelner Striche zu veranlassen, das einer Verbiegung ähnlich sieht, — und bevor man eine solche constatirt, wird man sich von den Ursachen des Krummseins zu überzeugen haben. Möglich auch, dass eine solche Zerrung in dem Exemplare der Chronijk, welches Rumohr vorlag, ihn zu seiner falschen Annahme verleitete.

Ein Fall anderer Art ist es, den Weigel unter Nummer 63 im ersten Bande seines Werkes bekannt gemacht, und als eine »Verbiegung«, die ihn auf einen Metallschnitt schliessen lässt, constatirt hat. Es betrifft das 93. Blatt der Abbildungen in dem um 1480 bei Joh. Ph. de Lignamine in Rom gedruckten Herbarium Apulei Platonici *). Hier ist die Einfassungslinie**) in der oberen rechten Ecke des Bildes wirklich und auffallend krumm. Weigel nimmt nun ohne Weiteres an, dass die Krümmung eine Verbiegung ist, ohne zu untersuchen, ob diese Unregelmässigkeit nicht schon im Schnitt selbst bestanden hat. Die Illustrationen im Herbarium sind äusserst primitiv, ja roh und schleuderhaft ausgeführt, und die Sorglosigkeit der Behandlung macht es immerhin möglich, dass nur sie die Ursache der krummen Führung der

---

*) Hain 1322.

**) Wir erkennen mit Weigel an, dass die Einfassung nicht etwa ein angesetzter Stab, sondern mit dem Körper des Bildstockes aus Einem Stücke ist.

Einfassungslinie ist, wozu vielleicht noch eine Ungleichheit der Structur der Holztafel, etwa ein Astloch beigetragen haben mag. In den zahlreichen übrigen Pflanzen-Abbildungen des Herbarium mangelt es nicht an ähnlichen Beispielen, ja beinahe nirgends sind die Einfassungslinien gerade oder gleichmässig. Oft sind sie an einem Ende noch einmal so dick als an dem anderen, — wie auf den Abbildungen 23 Herba Hierobulbi, 72 Solago minor, 128 Chrysocantes etc., — so dass offenbar der Zeichner oder Schneider sich nirgends des Richtscheites bedient, sondern die Linien recht und schlecht aus freier Hand gezogen hat. Die vielen ausgesprengten Stellen, sowohl in den Bildern als auch in den Linieneinfassungen sprechen unserer Ansicht nach schon deutlich genug dafür, dass wir es hier mit Holzschnitten zu thun haben; — in einem weichen, ductilen Metall, welches überhaupt Verbiegungen zulässt, können solche Aussprünge nicht vorkommen, während anderseits bei einem harten, etwa bei Bronze, doch wieder so grosse Verbiegungen nicht anzunehmen sind*). Ueberdies lassen sich auch im Herbarium unverkennbare Spuren von Plattensprüngen, welche die Holztafel der Länge nach spalten, erkennen, so auf den Abbildungen 12 Herba Artemisia, 18 Herba Gentiana u. a. m. Insgesammt sind aber die Illustrationen in diesem Werke derartig beschaffen, dass nicht nur die völlige Ungeübtheit der Hand die sie ausführte, sondern auch die stattgehabte Verwendung einer zur Xylographie nur wenig geeigneten Holzgattung zu erschliessen ist. Auch an den Bildern in den von demselben Drucker Johannes Philippus de Lignamine 1481 ebenfalls zu Rom herausgegebenen Opuscula des Philippus de Barberiis**) finden sich in ähnlicher Weise krumm und unregelmässig geschnittene Linienzüge. Man sieht wie der Xylograph überall mit dem Materiale zu kämpfen hat, wie die, vielleicht nicht unkünstlerischen Vorzeichnungen, — z. B. der Sybilla Delphica auf fol. 13 r. — unter seinen Händen

---

*) Eine Verbiegung wie sie Weigel in dem besprochenen Blatte des Herbarium sehen will, halte ich aber an sich und in jedem Material, mit dem sich überhaupt drucken lässt, für unmöglich. Es ist wohl denkbar, dass sich ein Metallsteg um ein kleines Stück verschiebt, und zwar in der Richtung seiner Breitedimensionen und soweit als die Metallschichte, die seine Höhe ausmacht, eine Zerrung zulässt, es ist aber ganz und gar undenkbar, dass ein solcher Metallsteg in der Direction seiner Längsrichtung verschoben wird, und dies müsste bei dem von Weigel angezogenen Beispiel der Fall sein, denn die rechte obere Ecke der Einfassungslinie ist wenigstens um 3 mm. seitwärts ihrer richtigen Lage, d. h. der Steg, der die obere Einfassungslinie bildet, müsste um ebensoviel (wohin?) zusammengedrückt worden sein, was eine physische Unmöglichkeit ist.

**) Hain 2455, Dibdin Bibl. Spenc. III, pag. 173, wo zwei Facsimile von darin enthaltenen Holzsch.

missrathen, wie gerade sein sollende Linienzüge, z. B. auf dem Täfelwerke am Fussboden in der Darstellung Christi mit den Marterwerkzeugen fol. 22 r., schief durcheinanderlaufen — was man Alles doch nicht als blosse »Verbiegungen« auffassen kann.

Wenn nun endlich noch zur Kennzeichnung der Metallschnitte angeführt wird, dass bei ihnen scharfe Winkel und Ecken, sowie feine Linien gewöhnlich vermieden erscheinen*), so vermögen wir darin nur die stylistischen Eigenthümlichkeiten jener Kunstepoche zu erkennen, in welcher noch nicht durch den Einfluss der flandrischen Malerei der scharf gebrochene Faltenwurf in Aufnahme gekommen war. Der Zeitstyl und nicht das Material der Platten ist hiefür bestimmend. Das Jüngste Gericht bei Derschau Heft I. A 3, von dem wir doch noch die Holztafel besitzen, würde, wenn es in einem alten Abdruck vorläge, nach den erwähnten Kennzeichnungen ohne Zweifel als »Metallschnitt« taxirt worden sein!

Fassen wir endlich Alles zusammen, was wir bis jetzt aus der Frühzeit der Druckkunst über die Verwendung der geschnittenen Metallplatten wissen, so finden wir, dass für die Annahme einer solchen Verwendung lediglich vage Vermuthungen vorhanden sind, dass sich aus der Natur der erhaltenen alten Abdrücke keinerlei Indicien in dieser Beziehung ableiten lassen, und dass, wenn auch die Möglichkeit hierfür nicht geradezu ausgeschlossen erscheint, doch aus inneren Gründen ein stattgehabter Gebrauch von Metalldruckplatten am wenigsten angenommen werden darf.

In weit schwächerem Masse als es der Bedeutung und Wichtigkeit des Gegenstandes entsprechen möchte, hat die neuere historische Localforschung urkundliches Material zur ältesten Geschichte der Druckkunst geliefert. In diesem Gebiete bleibt ganz besonders in Deutschland noch sehr viel zu thun übrig, und es wäre in hohem Grade wünschenswerth, wenn die Archive namentlich der süddeutschen und rheinischen Städte daraufhin fleissiger ausgebeutet würden. Wir sind hier beinahe allein auf die am Ende des vorigen und am Anfange dieses Jahrhundertes angestellten Forschungen angewiesen, Forschungen, welche trotz allem Verdienste, das sie haben, doch häufig genug in nur unexacter und unverlässlicher Form publicirt worden sind, und einer allseitigen Revision dringend bedürfen. Dass aber sowohl eine solche Revision als auch die Herbeischaffung des zweifellos noch reich vorhandenen, bisher unbekannten Materiales nur durch ein Zusammenwirken vieler geeigneter Kräfte möglich ist, ist klar. Nur für Nürn-

*) Weigel a. a. O., pag. 21.

berg lassen sich erhebliche neuere Untersuchungsresultate verzeichnen, welche der verdienstvolle Archivconservator Baader in seinen »Beiträgen zur Kunstgeschichte« dieser Stadt, und im zweiten Bande der »Jahrbücher für Kunstwissenschaft« veröffentlicht hat.

Die älteste historische Nachricht von einem »Drucker«, die wir derzeit besitzen, kommt aus Antwerpen und datirt vom Jahre 1417. In dem dortigen Stadtarchiv hat Léon de Burbure vier jenes Datum tragende Actenstücke, betreffend verschiedene vor den Schöffen abgehandelte Rechtsfälle, entdeckt, in denen ein »Jan de printere« genannt erscheint.*)

Der wesentliche Inhalt dieser Urkunden lautet:

1417. 21. Mai. Der Ritter Wouter Van der List garantirt für eine Schuld von 130 liv. und 7 Schillinge vlämischen Groschen, welche in seiner Gegenwart Ghysbrecht de Coninc und Jan der Drucker, gegenüber dem Jacob de Beckere, Kaufmann von Brügge, contrahirt haben.

1417. 5. August. Jan der Drucker schuldet dem Pergamentmacher Willem Tserneels, oder dem Jnhaber des Schuldscheines, II liv. XII Schillinge und IIII Groschen, zu bezahlen am nächsten Osterfest. Zum Pfand seine Person und sein Eigenthum etc.

1417. 18. September. Jan Sohn des Ghysbrecht van Wezele, Johannes Houbrake und Jan der Drucker schulden solidarisch dem Jan Vanderhouven und Aerde de Clere von Audenaerde oder dem Inhaber des Schuldscheines VIII liv. Brabantische Groschen, zu bezahlen am nächsten Pfingstfest, und haben sich dafür mit ihrer Person und ihrem Eigenthum haftbar erklärt.

1417. 29. November. Johannes Houbraken und Jan der Drucker schulden solidarisch dem Joh. Bac oder dem Inhaber des Schuldscheines X liv. XV. sh. VI den. vlämische Groschen, zu zahlen am nächsten Pfingstmarkt; wofür sie sich haftbar erklärten etc., überdies soll im Falle ihres Unvermögens der Ritter Wouter Van der List an ihrer Statt die eingegangenen Verpflichtungen erfüllen etc.**)

---

*) Sur l'anciennité de l'art typographique en Belgique. Lettre de M. le chevalier Léon de Burbure. Bull. de l'Acad. de Belgique VIII, pag. 294.

**) 1417. 21 mey. Heer Wouter Van der List, riddere geloefde von alsulken geloeften als Ghysbrecht de Coninc ende Jan de printere voer hem geloefd ende gedaen hebben Jacoppe de Beckere, coepman van Brugge, van der sommen van CXXX ℔ VII scell. vlemsche groten; te geldene etc.

1417. 15 augusti. Jan de printere debet Willeme Tserneels, den parkementmackere, vel latori, II ℔ XII sc. IIII den. groten, dandum in festo Passche proximo; op hem ende tsine, etc.

1417. 18 septembris. Jan filius Ghysbrechts van Wezele, Johannes Houbrake ende Jan de printere, debent, elc vor al, Janne Vanderhouven ende Aerde de Clere,

Was wir hieraus positiv erfahren, ist die Existenz eines Druckers Jan und seine Beziehung zu einer Anzahl anderer Persönlichkeiten, über welche De Burbure theilweise Näheres beibringt. Das Wichtigste ist vielleicht das aus der zweiten Urkunde erhellende Schuldverhältniss, in dem der Drucker zu dem Pergamentmacher Wilhelm Tserneels steht, und seine offenbar enge Verbindung mit Jan van Wezele — Sohn des Ghysbrecht, welcher das Geschäft eines Färbers trieb, wie aus Schöffenacten von 1417 und 1418, in denen er als »verwere« und »tinctor« bezeichnet wird, hervorgeht*). Welche Art von Erzeugnissen der Druckkunst der Antwerpner Jan liefert, bleibt freilich unbekannt, aber unserer Ansicht nach ist es durchaus nicht ohne Weiteres anzunehmen, dass er gerade Bilddrucke im eigentlichen Sinne fertigte. Seine Geldschuld an den Pergamentmacher möchte eher darauf hindeuten, dass es vielleicht Tapeten oder Behänge nach Art der in Melk erhaltenen oben erwähnten Reste von ornamentirtem Pergament waren, und dass er zusammen mit einem Färber dritten Personen Geld schuldet, legt wenigstens die Vermuthung nahe, dass er eigentlich ein Zeugdrucker gewesen ist. Mit diesem Gewerbe in Zusammenhang liesse sich auch das Pergamentdrucken denken.**) Wir vermögen deshalb auch nicht durchaus auf die Schlussfolgerungen De Burbure's einzugehen, welche er aus dem zieht, was über die übrigen in den Antwerpner Actenstücken vorkommenden Persönlichkeiten zu erfahren war. Wenn der Ritter Wouter van der List, ein angesehener einer alten Familie angehöriger Mann, der wiederholt Ehrenämter bekleidet, als Garant der Schuld des Jan de printere auftritt, so lässt das allein doch noch nicht, wie De Burbure möchte, in ihm einen »Mäcen« unseres Jan vermuthen***). So wichtig und im höchsten Grade werthvoll die Nachrichten

---

van Oudenaerde, vel latori, VIII ß groten Brabants, prout nunc; dandum nu te Sinxenen proximo; unde obligaverunt seipsos et omnia sua, etc.

1417. 29 novembris. Johannes Houbraken ende Jan de printere debent, elc vore al, Janne Bac, vel latori, X ß XV sc. VI den. groten vlems; dandum in de Sinxenmerct proximo; unde obligaverunt, etc.; ende ghebraeke aen hen yet, Wouter Van der List, riddere, saelt voldoen, etc. etc.

*) De Burbure a. a. O., p. 297.

**) De Burb. interpretirt den Färber zugleich als »Farbenhändler« und sieht darin einen »werthvollen Fingerzeig« ibid. Ein Willem van Wezele kommt als »scildere« vor in einer Urkunde vom 8. Mai 1419. In einer Rechnung von 1410 im Archiv der Notre-Dame-Kirche von Antwerpen wird ein Haus angeführt als: het huys Willems van Wezele, des beeldeverwers, aen de Cornmerkt. ibid.

***) Ueber die Persönlichkeit des in den Urkunden III und IV vorkommenden Jan Houbraken liess sich zwar aus alten Aufzeichnungen keinerlei Licht verbreiten, de Burbure ist aber geneigt, daraus, dass ein Jean Houbraken als Maler und 1453 Mitglied der Antwerpner Lucasgilde vorkommt, dass ein gleichnamiger Maler wie-

über den Antwerpner Drucker Jan von 1417 auch sind, für das »Alter der typographischen Kunst in Belgien« bilden sie an sich noch keinen vollgültigen Nachweis.

Neben den schon länger bekannten Nachrichten von Druckern, welche 1442 als Mitglieder der Lucasgilde in Antwerpen, 1456 in Brügge etc. vorkommen, haben die von Van Even in Löwen entdeckten Documente, betreffend einen 1452 sich daselbst ansiedelnden Formschneider, durch die dabei eintretenden Nebenumstände ein ganz specielles Interesse*). Das bezügliche Actenstück enthält die Verhandlung,

---

derum in einer Urkunde 1468 genannt wird, und dass überhaupt die Houbraken, Oubraken, Van Oubraken, Van Opbraken »beinahe alle Maler waren«, auch auf dieselbe Qualification bei dem hier auftretenden Jean Houbraken zu schliessen. id ibid. p. 298.

*) Van Even. L'Ancienne École de Louvain. Brux. 1870. p. 101. »Item, alsoe als Andries van Voshem, Peeter van Bladen, Aernd de Muntere en Peter van Ynden, geswoirenen vanden Rademakers, Scrynmakers, Draeyers en Cuypers Ambachte, te Loevene, ter eender zyden, ende Jan vanden Berghe, printsnydere, ter andere, comen syn, op heden, byden Raide vander Stadt, alhier versueckende en begerende de voirscreven ambachthouders dat de voirscreven Jan int scrynmakers ambacht quame ende trecht daer af plaghe, alsoe dat behoert, ende ander van gelycken, alsoe zy die noempden, en daer aff zekere conde by brachten, ander wyle gedaen hebben, den voirscreven Janne, daerop verantworden, seyde dat hy meynde dat van gelycken ende van Letteren ende Beeldeprynten te snyden int ambacht, met bedwange van rechte, niet comen en waeren oft dat sy hem in dien qualyck verantwoerdet hebben mochten, ende alsoe hoopte hy hier inne niet gelast te werden, want syn wercke een sunderlinghe const waere, des men hier 't sgelycx niet en dade, ende ginghe eensdeels meer der Clerckgien aen dan den voirscreven ambachte; daer op de voirscreve ambachthouderen repliceerden en seyden dat de persoene alsoe int ambacht gecomen oick Printen van Letteren ende Beelden sneden, ende wesmen daer af hebben wilde, alsoe zy eensdeels thoonden, en al en waer des nit, soe waer emmer de printsnyder, midts der schavinghen ende ander gereetschap vanden printhoute en des daer aen cleeft, sculdich int voirscreven ambacht te comen, ende soe nauwe en conste hen nyemant dat voer gedaen, de werkman vanden printen midts snydenen ende anders en ginghe den voirscreven ambachte te nae, ende dat en conste hy met gheene vryheyt van Clergien oft dier-gelycke verschoonen, oft hem des ontwerken; nae den welcken ende meer anderen redenen, byden voirscreven partien te beyden syden aengehoirt, al int langhe, submitteerde en keerde hem de voirscreven Jan in d'ordinantien vander stadt, biddende om gratie ende goedertierenheyt vanden incomghelde daer op staende, soe heeft de Raidt vander stadt, hier op raedt ende beliberatie voort gehadt, te rechte en te bescheyde getermineert ende vutgesproken dat de voirscreven Jan int voirscreven ambacht comen sal, ende 't 'sambachts rechts pleghen, ende tot der vryheyt ende rechte daer af staen. Ende want hy hen guetelyck gesubmitteert heeft, ende om goederthierenheydt gebeden, soe es den selven Janne, ter begeerten en versuecke vander stadt, te desen maele ende sondere prejuditie vanden voirscreven ambachte, in toecomenden tyden, seker goedertierentheyt daeraf

die vor dem Rathe der Stadt Löwen zwischen den Geschworenen des Stellmacher-, Schreiner-, Drechsler- und Küfer-Handwerkes einerseits, und dem Formschneider Jan van den Berghe anderseits gepflogen worden, und in der die Vorsteher der erwähnten Handwerke begehren, dass der genannte Jan in das Schreiner-Handwerk eintrete und dazu seinen Beitrag leiste. Andere Formschneider, die sie nannten, und von denen sie sichere Anzeige beibrachten, hätten dasselbe gethan. Jan van den Berghe, das Ansinnen ablehnend und sich deshalb verantwortend, sagte, da sein Gewerbe eine besondere Kunst wäre die hier noch keine Ausübung gefunden hätte und die auch mehr die Geistlichen *) anginge als die in Rede stehenden Handwerke, könne er wegen des Schneidens von Schrift und Bilderdrucken rechtlich nicht gezwungen werden in das Handwerk einzutreten, und er hoffe hiermit nicht beschwert zu werden. Hierauf repliciren die Handwerksvorsteher, dass schon Personen in das Handwerk gekommen, die ebenfalls Schrift- und Bilddrucke und Aehnliches schnitten, und es wäre der Holzschneider schon wegen des Hobelns und der andern Behandlung der Druckformen schuldig, in das Handwerk zu kommen. Nach noch mancherlei Hin- und Widerreden urtheilt endlich der Rath, dass Jan wohl verpflichtet sei, in das Handwerk einzutreten, und spricht ihn nur in Anbetracht seiner Bitten und ohne dass daraus ein Präjudiz für die Zukunft gezogen werden dürfe, von den bezüglichen Lasten frei. Weiterhin erfahren wir noch, dass Jan van den Berghe 1457 ein Haus in der Dorpstrat in Löwen besitzt, womit die Berichte über ihn erlöschen.

Beachtenswerth ist, dass in Löwen schon vor 1468 ein wie es scheint gewerbsmässiger Händler mit Bilddruckwaaren vorkommt, Ghisbert de Ketelbuetere, der an den Maler Gord van den Dale für drei rheinische Gulden und 16 Stüver »Prynten ende beelderien« verkauft hatte, und den Betrag nach dem 1469 erfolgten Tode des Malers gerichtlich von dessen Erben einfordert**).

Ein Jahrzehnt später als wir in Antwerpen einen »Drucker« angetroffen haben, finden wir in Nürnberg einen Formschneider, H. Pömer, der zuerst 1428 urkundlich erwähnt wird***). Von da an erscheint kein Formschneider mehr in der ersten Hälfte des 15. Jahrhundertes

---

gedaen ten incomen ende ontfane desselfs. Actum pres. Leymingen, Wynghe, Burgimag. et aliisque pluribus de Consilio. Decembris xiij a° lij.« (1452). — Generalen Rolle van alle de Ambachten der hooftstadt Loven. MS. n° 108, f. 137—38.

*) »Clerckgien«, vielleicht auch Literaten im Allgemeinen; vergl. die Definition des Wortes »clerk« bei Wattenbach, Schriftwesen im Mittelalter.

**) Die Urk. bei Van Even a. a. O. pag. 103.

***) Baader, Beitr. I, pag. 5.

in den Verzeichnissen dieser Stadt, und der Nächste ist erst wieder der unter der Jahreszahl 1459 vorkommende Mathes Kypfenberger. Auch der erste, urkundlich auftretende Briefmaler Niklas Dürndrot kommt da nicht früher als 1459 vor, hingegen finden wir die Kartenmaler Michel Winterpeck 1441 und Hanns Paur 1445 *).

Bei dem Gewerbe der letztgenannten Gattung, den Kartenmalern, das, wie bekannt, an andern Orten schon in sehr früher Zeit des 15. Jahrhundertes auftritt, wird es aber immer zweifelhaft bleiben, ob und inwieweit diejenigen die es trieben, sich des Druckverfahrens bedienten. Die Datirung der ältesten erhaltenen gedruckten Spielkarten ist eine durchaus problematische, und vielleicht keine von ihnen reicht in die erste Hälfte des 15. Jahrhundertes zurück. Mit dem Namen Hanns Paur finden wir jedoch einen Einblattdruck der Stuttgarter Bibliothek und einen andern der Münchener Kupferstichsammlung bezeichnet, woraus zu schliessen, dass Hanns Paur neben der Beschäftigung des Kartenmalers auch die eines Briefdruckers oder Formschneiders betrieben haben muss. Das Stuttgarter Blatt in gross Folio enthält eine Nebeneinanderstellung von Brustbildern der Propheten und Apostel, begleitet von einem ziemlich ausgedehnten xylographischen Texte, welcher beginnt: Gott der herr spricht .... Links unten: Hanns Paur. Das Blatt des Münchener Cabinetes stellt den zur Ehe nöthigen Hausrath in einfachen, in 24 Felder eingetheilten Abbildungen dar; in der Mitte ein Mann, der einem neben ihm sitzenden Mädchen einen Ring reicht. Ueber dem Paare vier Zeilen xylographische Schrift: Wer zu der ee greyfen welle Der tracht das er dar zu bestelle — hausrat das er nit mangel hab .... etc. Links unter dem Paare: hanns paur. (H. 258, Br. 369 mm.) Beide Blätter sind grau-braune colorirte Reibdrucke.

Die Datirungen, welche die frühen Denkmäler des Bilddruckes als Zeugnisse der Epoche ihrer Entstehung uns zu bieten vermögen, bleiben trotz aller darauf gerichteten Nachforschungen bisher auf nur höchst wenige und noch dazu in Bezug auf ihren Werth nicht völlig unangefochtene Jahreszahlen beschränkt. Der von Heinecke in Buxheim bei Memmingen entdeckte und bald darauf an Lord Spencer für seine Bibliothek in Althorp verkaufte heilige Christof mit der Jahreszahl 1423 war bis zum Auffinden der jetzt im Brüsseler Museum bewahrten Madonna mit Heiligen, mit dem Datum 1418, der ältest bekannte datirte Formschnitt. Blieb aber schon die Gültigkeit der Jahreszahl des Buxheimer Christof nicht ganz unangefochten, so war dies von Anfang an

*) Baader, a. a. O.

noch viel mehr bei der Brüsseler Madonna der Fall. Diese rief bald nach ihrer Entdeckung eine förmliche Literatur von Streitschriften, die dem Nachweise ihrer Aechtheit oder der gegentheiligen Meinung galten, hervor. Die Sachlage beim Buxheimer Christof und der Madonna von 1418 ist jedoch eine von einander ganz verschiedene.

Fasst man die Gesammtheit des heute bekannten historischen und kunstgeschichtlichen Materiales über die einschlägigen Punkte zusammen, so kann im Allgemeinen die Möglichkeit der Existenz von Formschnitten aus den Jahren 1418 oder 1423 nicht bezweifelt werden. Der Werth jener Jahreszahlen liegt daher gegenwärtig nicht so sehr in ihrer Beweiskraft für das Alter der Formschneidekunst überhaupt, als vielmehr im Beweise für das Alter des einzelnen Bilddruckes, der sie trägt, und welcher uns so einen Rückschluss auf das Stadium des Formschnittes in jenen Epochen ermöglichen könnte. Der Buxheimer Christof befindet sich noch jetzt in der Spencer'schen Bibliothek zu Althorp bei Northhampton in dem Zustande, in dem ihn Heinecke auffand, eingeklebt auf der Innenseite des rückwärtigen hölzernen Einbanddeckels eines lateinischen Manuscriptes: Laus Virginis. Von den bisher erschienenen Nachbildungen gibt keine seinen Kunstcharakter mit voller Treue wieder, verhältnissmässig am Besten noch die in Ottley's History of Engraving, obwohl auch hier, namentlich in den feinern Schnittpartien, z. B. des Kopfes, der Ausdruck und die stylistische Energie des Originales durchaus nicht erreicht ist*).

Zweifel an seiner Echtheit, d. h. an der mit dem darauf befindlichen Datum 1423 gleichzeitigen Entstehung, hat meines Wissens zuerst Sotzmann ausgesprochen, und in präciser Weise in die Worte gefasst: »Entweder kann die Jahrzahl unrichtig sein, oder sie kann sich auf ein anderes Datum als das der Verfertigung des Holzschnittes beziehen, oder der Abdruck kann erst nach einigen Decennien, von der alten Platte mit der inzwischen erfundenen Presse und Druckerschwärze gemacht sein**).

Was das erste Bedenken, das gegen die Richtigkeit der Schreibweise der Jahreszahl, anbelangt, so sind allerdings die Fälle aus dem 15. Jahrhunderte durchaus nicht selten, wo namentlich in den Schlussschriften von Druckwerken durch Weglassen einzelner Buchstaben, so

*) Der Nachschnitt von Seb. Roland bei Murr Journal, II, p. 104 ist ungenau und namentlich allzu mager, die Copie bei Falkenstein, Geschichte der Buchdruckerkunst, ist nicht nach dem Original, sondern nach der Ottley'schen Wiedergabe gemacht, und auch insoferne unrichtig, als sie braun statt schwarz gedruckt ist.

**) Sotzmann; Gutenberg und seine Mitbewerber. Raumer, hist. Taschenbuch 1841, p. 555.

z. B. des L, eine ältere Datirung als die beabsichtigte entstanden ist. Wir sind jedoch nur dann berechtigt, a priori das Vorhandensein eines solchen Fehlers anzunehmen, wenn eine wirkliche und augenscheinliche Differenz zwischen dem Styl- und Zeitcharakter des Werkes, und seiner Datirung vorhanden ist. Dies ist aber beim Buxheimer Christof nicht der Fall. Die Weise seiner Zeichnung und Auffassung, die vollen Körperformen, der runde und lang-fliessende Zug der Gewänder — Alles deutet auf das Hervorgehen aus einer Kunstrichtung, die von der von Flandern ausgehenden Reform nicht berührt, und vor ihr ist. Selbst die Art des Druckes scheint mit der Epoche zu stimmen. Es ist kein Reibdruck, aber auch nicht, wie Sotzmann zu glauben geneigt ist, ein mit der Bücherpresse hergestellter Druck, — es ist ein Erzeugniss des in der Frühepoche geübten Pressverfahrens, das älter ist als jenes mit dem Reiber, wie wir oben darzulegen versuchten, und gerade diese Qualität des Buxheimer Holzschnittes scheint uns ein beachtenswerthes Zeugniss für sein wirkliches Alter*). Auch darin, dass seine Druckfarbe schwarz und nicht braun ist, stimmt der Christof mit den aus allgemeinen stylistischen Gründen früh zu setzenden Bilddrucken überein. Der Druck selbst ist indess kein vollkommen gelungener, und an einigen Stellen etwas ausgeblieben.

Was aber ferner ein beachtenswerthes Indicium für die Entstehung um 1423 beim Buxheimer Bilddrucke bildet, ist die Art seines Zusammenhanges mit dem Buche. Dieses selbst ist, wie die bei Dibdin richtig gegebene Schlussschrift**) anzeigt, 1417 geschrieben, womit auch der Charakter der Handschrift, eine feste nicht sehr sorgfältige Cursive, vollkommen übereinstimmt. Der Einband ist offenbar noch der erste und ursprüngliche, und das Christofbild sowohl, als auch die noch zu erwähnende Verkündigung auf der Innenseite des vordern Deckels sind, die ganze Fläche einnehmend, als dessen alleiniger Ueberzug unmittelbar auf das Holz geklebt.

Ob sich die Jahreszahl auf ein anderes Datum als das der Verfertigung des Holzschnittes bezieht, wie Sotzmann für wenigstens nicht unwahrscheinlich hält, wird allerdings kaum je nach einer oder der andern Richtung hin erweisbar sein, aber soviel steht fest, dass die lateinischen Verse in der Unterschrift keinerlei Hindeutung auf eine

---

*) Eine kleine losgelöste Partie an der untern rechten Ecke, gestattet die Rückseite des Blattes zu untersuchen.

**) Bibl. Spenc. I, p. IV. Explicit liber iste.<br>
Qui intytulat(ur) laus virginis<br>
Anno d(omi)ni m° cccc° xvij° in vigilia S(anc)te<br>
mathye ap(osto)li.

specielle Begebenheit, etwa ein Mirakel enthalten, welche sich irgend wie mit der Jahreszahl 1423 in Zusammenhang bringen liesse. Der Glaube an die Schutzkraft der Christofbilder gegen unvorhergesehenen plötzlichen Tod war allgemein verbreitet, das und Nichts anderes sprechen die Verse aus:

Christofori faciem die quacumque tueris
Illa nempe die mala morte non morieris

und kommen ähnlich, und in vielfachen Variationen auf gedruckten, wie auf den gemalten Christofbildern vor, die im Mittelalter an den Aussenseiten der Kirchen und an andern weithin sichtbaren Stellen angebracht wurden*).

So scheint Alles darauf zu weisen, dass wir in dem Buxheimer Christof wirklich einen Holzschnitt von 1423 vor uns haben. Weshalb gerade dieser unter so vielen anderen datirt ist? Vielleicht wusste der Verfertiger den sich neben den Versen bietenden leeren Raum nicht besser auszufüllen, jedenfalls bietet die Beisetzung einer Jahreszahl auf einem Kunstwerke auch ohne sonstige Namensbezeichnung oder dergleichen nichts Auffallendes und hat überall unzählige Analogien.

Der Fundort wie auch die künstlerischen Eigenthümlichkeiten des Buxheimer Christof deuten auf seine Entstehung im obern Deutschland. Das Blatt zeigt aber auch eine so bedeutende Stufe technischer Vollkommenheit in der Handhabung des Schnittes, dass es zu seiner Zeit kein vereinzelter und dilettanischer Versuch, sondern nur die Frucht einer vorhergegangenen langen Uebung und Entwickelung der Xylographie gewesen sein kann.

In der schon erwähnten Verkündigung besitzen wir ein in allen Beziehungen ebenbürtiges Seitenstück des Christof als Zeugniss des eben behaupteten Verhältnisses. In dem Einbande der Handschrift in ganz gleicher Weise wie der Christof angebracht, ist sie offenbar von derselben Hand entworfen und gefertigt**). Die weichen Formen, wie sie

*) Ein Christof, Holzschnitt des 15. Jahrh. in der Wiener Hofbibliothek hat z. B. die Verse:

Cristoffore sancte, virtutes sunt tibi tante
Qui te mane videt nocturno tempore ridet
Cristoffori faciem quicunque devote tuetur
Illo namque die nullo languore grauetur.

F. v. Bartsch, Die Kupferstichsamml. der Hofbibl. in Wien, Nr. 2518. Eine Zusammenstellung von Christophsbilder-Inschriften, beinahe alle einen, den angeführten ähnlichen, Gedanken ausdrückend, bei Van Heukelum: Van sante Cristoffels Beelden. Utrecht 1865 p. 42 ff.

**) Eine verkleinerte nicht völlig entsprechende Nachbildung bei Ottley, Hist. of Eng. I. p. 95. Der verkündigende Engel allein originalgross abgebildet bei Dibdin Bibl. Spenc. I. III.

dort der Kopf des Christkindes zeigt, treffen wir hier sowohl im Kopfe der Madonna als des Engels wieder, die Art des runden und fliessenden Faltenwurfes ist dieselbe, auch die Schnittweise ist ganz ähnlich, und vielleicht nur in der Behandlung etwas zarter als dort*).

Merkwürdig und für eine Art von Ruf sprechend, in dem dieses Werk gestanden haben mag, ist es, dass sich von der Buxheimer Verkündigung zwei verschiedene ziemlich frühe Copien vorfinden. Beide waren in der ehemaligen Weigel'schen Sammlung, und sind mit ihr unter den Nummern 18 und 81 publicirt und abgebildet, das erstere Exemplar, das derber geschnitten und stumpf gedruckt ist, als »Metallschnitt«, das andere als Holzschnitt. Dass wir aber in der Buxheimer Verkündigung das Original und die Vorlage, in den zwei Weigelschen jedoch Nachbildungen vor uns haben, das beweisen ausser der weit grössern Vollkommenheit der Zeichnung und Ausführung in der Buxheimer Verkündigung, noch Umstände anderer Art. Bei dieser, der Buxheimer Verkündigung, sind die Köpfe gut proportionirt und voll entsprechenden Ausdruckes, namentlich ist eine gewisse weibliche Anmuth in dem Gesichte der Maria, und ein kindliches Wesen in dem des Engels vollkommen gelungen. In dem Blatte bei Weigel 81 sind die Nasen gradeweg und hölzern gezeichnet, die Feinheiten der Linien am Munde und dem runden Kinn fehlen, der Faltenwurf ist wie confus und ohne Verständniss, was besonders in den am Boden aufliegenden Gewandtheilen bemerkbar wird. Nicht besser, nur vielleicht der Zeit nach dem Originale etwas näher stehend — die Falten sind hier mehr rund — ist der bei Weigel sog. Metallschnitt Nr. 18. Möglich auch, dass Nr. 81 gar keine Copie nach dem Buxheimer Original, sondern nur wiederum eine Copie der Copie Nr. 18 ist**). Ganz besonders bemerkenswerth scheint mir aber ein costümlicher Unterschied

*) Auch die Weise der bei beiden Blättern sehr sorgfältigen Colorirung ist die gleiche. Beim Christof ist der ganze Boden und die beiden Berge rechts und links lichtgrün, in leichter, flüssiger Farbe, die Kronen der Bäume etwas dunkler. Die Gebäude, die Baumstämme, einige Theile vom sichtbar werdenden Innern vom Mantel des Christof etc. licht schwefelgelb, ebenso die Heiligenscheine, die Weltkugel etc. Das Kleid des Christkindes und des Eremiten lichtgrau. Der Mantel des Christof glanzlos rosabraun. Die sichtbar werdenden Fleischtheile der Figuren mit einem leichten feinen Fleischton angelegt, der in die weiss stehen gelassenen Lichter zart ausgetuscht ist. Ein etwas griesiges Ultramarinblau kommt in der obern Partie des Wassers, dem Unterkleide des Christof etc., vor. Bart und Haare des Christof und des Eremiten dunkelschwarzgrau mit ausgetuschten Rändern etc. Die Gesammthaltung fein, hell und blass.

**) Leider war mir das Weigel'sche Werk in Althorp nicht zur Hand, um eine ganz genaue unmittelbare Vergleichung anstellen zu können.

zwischen dem Buxheimer und den Weigel'schen Exemplaren. In dem Ersteren hat die Madonna ein um den Leib eng anschliessendes gürtelloses Unterkleid, das sich knapp um die Hüften legt, während dieses in den beiden Weigel'schen Blättern von einem deutlich angezeigten Gürtel zusammengezogen ist, und nach oben und unten verlaufende schmale Längsfalten bildet. Das gürtellose, um die Hüften anschliessende Kleid entspricht der älteren Trachtweise, wie sie vornehmlich im 14. Jahrhunderte üblich war, und im Beginn des 15. dem um den Leib gezogenen Gürtel Platz macht. Ein derartiges treues Festhalten an der jeweiligen Zeittracht, wie wir es bei dem sonst doch nur copierenden Schnitte der Weigel'schen Blätter finden, ist kein vereinzeltes Vorkommniss unter den Werken der frühen Formschneidekunst, und bietet, so wie auch hier, in manchen Fällen einen Hinweis wenigstens auf das relative Alter von Wiederholungen, und eine Andeutung zur Bestimmung von Original und Copie. Ein dem in Rede stehenden ganz analoger Fall lässt sich z. B. in den verschiedenen Ausgaben der xylografischen Apocalypse beobachten. Vergleicht man die, von Sotheby*), wie ich glaube mit Recht, als älteste betrachteten Ausgaben I (IV. bei Heinecke) und II (Heinecke III.), mit den übrigen Ausgaben, so wird man costümliche Unterschiede in ziemlicher Zahl und auffällig sichtbar finden. So bestehen auf dem Blatte 13 (Caude equorum) der Ausgabe I, die Rüstungen der auf den flammenspeienden Löwen sitzenden Ritter in Panzerhemden und Helmen, von weit älterer Form, als diejenigen, die auf der nämlichen Darstellung in Ausgabe IV erscheinen, wo dieselben Reiter vollständige Plattenharnische mit Sturmhauben, und den runden Gelenk-Schutz-Platten haben, wie sie in den Zeiten Karls des Kühnen üblich waren, während die Composition der Bilder sonst ziemlich treu reproducirt ist. Auf dem Blatte 1 (Conuersi ab ydolis) ist in Ausgabe I der Gürtel nach der ältern Trachtweise von den Hüften herabfallend, in den spätern Ausgaben wiederum den Leib eng umschliessend dargestellt, ganz wie es die Wandlungen des Costümes mit sich brachten, welche zwischen dem Erscheinen der verschiedenen Ausgaben (Copien) vor sich gegangen waren.

Im Jahre 1844 wurde ein Holzschnitt entdeckt, auf welchem man die Jahreszahl 1418 las, also ein um fünf Jahre älteres Datum als das des Buxheimer Christof. Es ist dies die schon erwähnte Madonna mit Heiligen, jetzt in der Brüsseler Bibliothek. Man fand ihn angeklebt auf der Innenseite des Deckels eines Koffers, welcher ursprünglich zum Aufbewahren von Acten des 1473 von Karl dem Kühnen

*) Principia Typographica Vol. I.

gegründeten Conseils von Mecheln gedient haben soll. Die ziemlich reiche Composition stellt den Vorgang der Vermählung der heiligen Katharina dar, welche Letztere rechts von der sitzenden, das Christkind auf dem Schoosse haltenden Maria steht. Links die heilige Barbara, weiter nach vorne die heilige Margaretha und die heilige Dorothea. Die ganze Gruppe befindet sich in einer Art Garten, der von einem Zaun umschlossen wird. An der Planke der vorne in der Mitte angebrachten Eingangsthüre liest man die Jahreszahl Mcccc o XVIII. Das Blatt ist wenig gut erhalten, theilweise verrieben, der Unterrand abgerissen, die ursprüngliche Colorirung verwaschen und von ihr nur noch einzelne Farbflecken vorhanden. Der scharfe und reine Druck ist in lichtbrauner Farbe, und wie es allen Anschein hat, mit dem Reiber ausgeführt.

Der Entdeckung und ersten Publication des Holzschnittes von 1418 durch Baron Reiffenberg folgten alsbald einige Schriften, welche die Frage der Echtheit, d. h. der Gültigkeit der Jahreszahl 1418, erörterten*), und sie theilweise leugneten. In neuerer Zeit fasste Ch. Ruelens in einer längeren, mit einem getreuen Facsimile versehenen Abhandlung**) das bezügliche Material zusammen, und gelangte zum Schlusse, die Entstehungszeit des Blattes in Uebereinstimmung mit seiner Datirung anzuerkennen.

Dass die Brüsseler Madonna jedoch gleich vom Anfange an Bedenken und Zweifel über ihr wirkliches Alter wachgerufen hat, liegt in dem Charakter der Zeichnung und Composition vornehmlich begründet. Während beim Buxheimer Christof eine vollständige Coincidenz zwischen dem Kunststyle und der Epoche der Datirung obwaltet, ist das Gleiche bei der Madonna von 1418 nicht, oder wenigstens nicht in eclatanter Weise der Fall. Verweilen wir einen Moment bei der Beschreibung des Blattes selbst. Den Gegenstand der Darstellung haben wir schon oben angedeutet. Die Composition ist eine jener in den niederländischen Malereien des 15. Jahrhunderts häufig vorkommenden Gruppen der Maria von weiblichen Heiligen umgeben, wie sie das bekannte Bild des Gerhard David im Museum zu Rouen, eines der Münchener Pinacothek und mehrere andere dieser Zeit und Schule, aufweisen. Die Anordnung ist eine symmetrische — oben im Mittelgrunde Maria und zwei weibliche Heilige, zwei andere vorne rechts und links sitzend — doch

---

*) Reiffenberg, La plus ancienne gravure connue avec une date, 1845. 4° — C. D. B. (C. de Brou), Quelques mots sur la gravure au millésime de 1418 Brux. 1846. — M. J. A. L. (Luthereau), Opinion d'un Bibliophile sur l'estampe de 1418. Brux. 1846.

**) Documents iconographiques et typographiques de la Bibliotheque royale de Belgique. I. Ser. 3 Livr. La Vierge de 1418 par Ch. Ruelens. Brux. 1865. f.

ist bei aller Regelmässigkeit die Positur frei von architektonischer Strenge und Gebundenheit, in genrehaft-natürlicher Weise zusammengebaut. Aber auch ausser der Gesammtheit der Composition ist in der Bewegung und Zeichnung der Gestalten, der Körperbildung, den Typen und ganz besonders im Wurf der Falten die Charakteristik der flandrischen Malerei zur Zeit ihrer vollen Ausbildung, unleugbar ersichtlich. Die Gewänder legen sich in scharf gebrochene, stellenweise ziemlich gehäufte Falten, welche mehr conventionell als eigentlich organisch angeordnet sind; die Behandlung des Schnittes zeigt vollständige und routinirte Beherrschung des Materials. Die Linien sind ziemlich dünn, aber fein, scharf, gleichmässig, und selbst in den schwierigen Partien, wie in den Augen, Nasen, Mund, Händen, mit Sicherheit und durchaus gewandter Handhabung des Messers gezogen, Schattenlagen nirgends angegeben — der Druck war zum Coloriren bestimmt, wie auch die noch sichtbaren Farbenreste beweisen. Die Behandlung des Holzes ist im Principe ganz analog der, welche wir, wenn auch in subtilerer Art, im Niederländischen Speculum, in den Originalen der xylografischen Armenbibel und überhaupt in den xylografischen Erzeugnissen antreffen, die unter dem direkten Einflusse der van Eyck'schen und Roger'schen Schule hervorgegangen sind. Dahin gehört vor Allem auch eine Madonna immaculata mit niederländischer Umschrift im Berliner Museum. In dem letztgenannten Holzschnitte hat man eine ganz besondere Aehnlichkeit mit dem Brüsseler Blatt erblicken wollen*). Eine Aehnlichkeit ist wohl vorhanden, sie geht aber nicht über die allgemeine Schulverwandtschaft hinaus. Die Bildung der Nasen ist in den Köpfen auf dem Brüsseler Madonnenbilde etwas mehr vorspringend und mit breiterem Rücken als bei dem Berliner Blatte, auch ist auf letzterem der Schnitt massiver, derber und selbst einfacher als auf dem ersteren. Zur Aufhellung der über die Brüsseler Madonna schwebenden Fragen kann aber die Berliner wenig helfen, da wir nicht mehr von ihr wissen, als dass sie niederländischen Ursprungs ist, was die Umschriften beweisen, was aber an der Brüsseler Madonna auch ohne diese Analogien kaum zweifelhaft sein könnte. Der Schwerpunkt der Echtheitsfrage bei der Madonna von 1418 wird immer in den Kunststyl der Zeichnung zu legen sein. Wir haben keinerlei sichere Kenntniss von dem Zustande der Holzschnitt-Technik in jener Zeit. Bei grosser Unvollkommenheit im Uebrigen mag vielleicht die Holzschneidekunst in einzelnen, oder vielleicht in einer einzelnen Werkstätte schon mit besonderer Vollendung geübt worden sein,

---

*) Facsimile bei Holtrop, Monuments pl. II und bei Ruelens a. a. O. Ersterer gibt auch die richtige Lesung des von Passavant I. p. 111 falsch citirten xylographischen Textes.

gleich der Malerei in der Werkstätte der van Eyck; aber die Entwicklung der Zeichnungsweise liegt ungleich klarer vor uns, und da wird man fragen müssen, ob es denkbar ist, dass 1418 eine Zeichnung ausgeführt wird, die in unverkennbarer Weise den Typus der van Eyck'schen Schule zeigt? — und dass das Berliner sowohl als das Brüsseler Madonnenbild der Eyck'schen Schule angehört, wird allgemein und auch von Ruelens zugegeben*). — Kann aber 1418 von einer solchen die Rede sein? Der Versuch, Analogien zwischen der Madonna von 1418 und gleichzeitigen Miniaturen zu entdecken, ist, wie der eben citirte Autor sagt, deshalb ohne Erfolg geblieben, weil wir keine ganz bestimmt datirbare Miniaturenhandschrift der niederländischen Schule aus dieser Zeit besitzen, und weil, wie man hinzusetzen kann, eine Differenz von verhältnissmässig nur wenigen Jahren, bei der raschen Entfaltung der flandrischen Malerei, eine Vergleichung mit solchen spätern Werken für diese Frage werthlos macht.

Auch die Untersuchung des Costumes der Figuren vermag die Entscheidung nicht zu fördern. Einestheils bietet die Tracht der dargestellten Heiligen in einfachem, langem, faltigen, um die Hüften mit einem Gürtel zusammengehaltenen Kleid allzu wenig Anhaltspunkte, anderseits wäre es, wenn selbst prägnantere Eigenthümlichkeiten hervortreten würden, doch kaum möglich, für diese eine genügend scharfe Grenze zu fixiren. So bleibt vorläufig für die Beurtheilung nur jener allgemeine Eindruck und der Charakter des Werkes entscheidend, den wir schon vorhin angedeutet haben.

Es ist wohl im Ganzen richtig, dass mit dem Emporblühen der Malerei, und zuerst von den Brüdern van Eyck ausgehend, an die Stelle der lang fliessenden rundlichen Falten das gebrochene und geknickte Faltenwerk Eingang findet, aber eine genaue Beobachtung wird auch lehren, dass innerhalb dieser Art der Faltenbrechung sich verschiedene Stadien, oder verschiedene Phasen geltend machen. Während die van Eyck noch grosse einfach angeordnete Gewandmassen anwenden, bei denen nur zumeist die Biegungen des aufliegenden Stoffes in gradlinig contourirte, in einen spitzen Winkel zulaufende, an den Ecken leicht abgerundete Falten gelegt sind, treten die völlig scharfbrüchigen Falten mit spitziger Vereinigung der Contouren erst in den Werken des Roger van der Weyden, und in weiterer Steigerung bei seiner Schule auf. Bei dem Meister E. S. von 1466, bei Martin Schongauer und den Malern der letzten drei oder

---

*) P. 46 a. a. O.: »Comme celle do 1418, elle (die Berliner Madonna) appartient évidemment, par son style, à l'école des Van Eyck.«

vier Decennien des 15. Jahrhundertes wird die Manier des scharfbrüchigen Faltenwerkes völlig durchgebildet. Es erscheint sehr gewagt, anzunehmen, dass so geknickte und so conventionell gebildete Falten, auf der Brüsseler Madonna schon 1418 vorkommen sollen, wie wir sie anderwärts nur an Kunstwerken aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhundertes finden. Und noch viel mehr als die Bildung der Falten selbst, deutet die gewissermassen schematische, und wenn man so sagen kann abreviirte Art, in welcher sie im Holzschnitt zum Ausdrucke gelangen, auf eine Epoche, in welcher die derartige Zeichnungsweise nicht nur alle Stadien der Entwickelung aus dem einfachen Faltenwurf der van Eyck'schen Zeit, zu dem complicirten der Blütheperiode der Schule des Roger durchlaufen hatte, sondern auch von der graphischen Kunst längst aufgenommen und selbständig verarbeitet worden war.

Jene hakenförmigen Bildungen der Faltenlinien finden sich wie auf der Madonna von Brüssel wieder, z. B. in den Schnitten des Speculum, welchem heutzutage doch wohl Niemand mehr geneigt sein wird, eine Entstehungszeit etwa vor 1450—60 anzuweisen. Diese hakenförmige und knittrige Bildung findet sich jedoch noch nicht in den Holzschnitten des Spirituale pomerium der Bibliothek de Bourgogne, deren Entstehung um oder vor 1440 fällt, ebensowenig in dem damit nahe verwandten Exercicium super pater noster der Pariser Bibliothek. Sicher ist: Wäre die Brüsseler Madonna nicht datirt, für ein Werk aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhundertes würde sie wohl nie gehalten worden sein.

Bei einem so flagranten Widerspruch zwischen Jahreszahl und Stylcharakter wird man, wenn man nicht alle herkömmlichen und wohlbegründbaren Vorstellungen von der Gestaltung der Kunsttypen für irrig erklären will, den Fehler doch nur in das inschriftliche Datum verlegen müssen. Wir halten dieses aber weder für beschädigt, radirt oder gefälscht, wofür es mehrfach erklärt wurde, sondern für vollkommen erhalten, und nur, was ebenfalls schon ausgesprochen worden ist, in der ursprünglichen Schreibung geirrt. Ob nun ein L ausgefallen ist, so dass der Zeichner MCCCCXVIII statt MCCCCLXVIII schrieb, oder ob statt des X ein L stehen sollte (MCCCCLVIII), ist schwer zu entscheiden. — Fehler ähnlicher Art sind aber bekanntlich durchaus nicht selten in den Schlussschriften gedruckter Bücher des 15. Jahrhundertes. Mit der Annahme eines derartigen Fehlers aber fällt auch sofort Alles hinweg, was die Brüsseler Madonna für den Beschauer Widerspruchvolles bietet. Mit der Zeit von 1458 oder 1468 harmonirt die Art der Zeichnung und der Faltenwurf, die Behandlung

des Schnittes und die Druckweise mit dem Reiber und in lichter Farbe.

Noch können wir hier zwei Bilddrucke nicht unerwähnt lassen, die Henri Delaborde in der Gazette des Beaux-Arts*) publicirt hat, und die nach der Conjectur des genannten Gelehrten aus der Zeit um 1406 stammen sollen. Diese beiden Blätter, von denen eines die Kreuztragung, das andere das Schweisstuch der heiligen Veronica darstellt, sind Schrotblätter und befinden sich in einer klein-octavo Papierhandschrift der Pariser Nationalbibliothek, worin ausser einigen Tractaten geistlichen Inhaltes ein Calendarium und Abschriften von Stücken aus den vier Büchern von Thomas a Kempis Imitatio Christi enthalten sind. Die Blätter sind nicht eingeklebt, sondern mit dem Buche gebunden, in welchem sie ganze Folien bilden, und sowohl auf den freien Stellen der Vorderseite als auch in tergo beschrieben. Der Grund, der Delaborde dazu geführt hat, für die beiden Drucke die erwähnte Entstehungszeit anzunehmen, ist das in dem Manuscripte enthaltene Calendarium, welches, obwohl vielfach incorrect, für die Jahre von 1394—1406 gestellt erscheint, zu welchem Resultat man jedoch nur mittelst einer mehrfachen Verbesserung der vorkommenden Fehler gelangen kann, wobei, was besonders bemerkenswerth ist, die deutlich geschriebene Jahreszahl 1473 als verschrieben, und 1413 gelesen werden muss. Ohne jedoch hier eines Längern auf den Werth der dergestaltigen, aus dem Kalender geschöpften Datumsbestimmungen einzugehen, müssen wir vor Allem einen, Delaborde wie es scheint unbekannt gebliebenen, Umstand hervorheben. Die beiden in dem Pariser Manuscripte enthaltenen Schrotblätter kommen nämlich als Abdrücke derselben Platten, und zusammen mit achtzehn ähnlichen Bildern in einem »Leiden Christi« mit typographischem Text vor, welches sich in der Münchener Hofbibliothek befindet. Dieses Büchlein, möglicher Weise ein Erzeugniss der Pressen des Albert Pfister von Bamberg, ist von F. H. Stöger ausführlich publicirt worden**). Die darin enthaltenen Schrot-Schnitte sind ziemlich rohe Arbeiten, mit unbehilflicher Zeichnung der Figuren, in der gewöhnlichen punktirten Ausführung. Delabordes Blätter finden sich auf

*) Notice sur deux estampes de 1406 etc. Gazette des Beaux-Arts 1869, p. 239 ff.

**) Zwei der ältesten deutschen Druckdenkmäler beschrieben . . etc. . . . von Franz Xaver Stöger. München 1833 8°. Das »Leiden Christi« ist in einem klein-octavo-Band zusammen mit einem in der Ausstattung ganz ähnlichen Büchlein von den »Sieben Freuden der Maria«. (Münch. Bibl.: Xyl. 15.) Fragmente einer von der Münchner etwas verschiedenen Ausgabe des »Leidens Christi«, jedoch mit denselben Schrotschnitten aus der Weigel'schen Sammlung Nr. 338 im Britischen Museum.

Fol. 9 verso das Schweisstuch, und auf Fol. 11 recto die Kreuztragung. Nimmt man seine Entstehung so früh als möglich an, so wird dieses Buch des mit beweglichen Lettern gedruckten Textes halber, doch frühestens erst gegen 1460 zu setzen sein; — ist es aber glaublich, dass zwei Holzschnitte vor 1406 einzeln abgedruckt werden, und dann fünfzig Jahre später wiederum, und als Bestandtheile einer grossen Suite analoger Bilder, zu der sie offenbar gehören, in einem typographischen Produkt Verwendung finden? Ist es nicht vielmehr wahrscheinlich und ganz natürlich, dass solche Platten nach ihrem Gebrauche zum Bücherdruck zerstreut und einzelne Abdrücke davon dann gelegentlich in ein Manuscript mit eingebunden wurden? Die Bedeutung des Calendarium vermag hiergegen kaum ins Gewicht zu fallen, denn es kommt vor, dass Abschreiber ältere Calendarien ganz mechanisch copiren, und ihren Manuscripten vorsetzen, — und die Mangelhaftigkeit des in Rede stehenden spricht ganz dafür, dass es eine solche Copie ist, die hier vorliegt. Endlich aber haben die neueren Untersuchungen die Autorschaft des 1380 geborenen Thomas von Kempen, und damit die Abfassung der Imitatio Christi frühestens im zweiten Jahrzehnt des XV. Jahrhundertes, beinahe zur Evidenz dargethan.*) Keinesfalls und am wenigsten auf jenes so bedenkliche Calendarium hin, wäre jedoch die Annahme noch statthaft, dass die Imitatio schon 1406 bekannt und verbreitet gewesen sein soll.

Es sind nur lückenhafte und vereinzelte Thatsachen, die unsere Kenntniss bis zur Urgeschichte der Druckkunst hinaufzuleiten vermögen, es muss aber vor Allem daran gelegen sein, diese Kenntniss wenn auch nur auf wenigen, so doch auf feststehenden Stützpunkten aufzubauen.

*) Vergl. K. Hirsche: Prolegomena zu einer neuen Ausgabe der Imitatio Christi nach dem Autograph des Thomas von Kempen. Berlin 1870.

# Kritische Bemerkungen über die grossherzogliche Gemäldegalerie zu Darmstadt.

Die Darmstädter Galerie ist erst seit einigen Jahren bekannter geworden. Ein Hauptverdienst daran gebührt Prof. G. Kinkel, der am 8. Januar 1870 einen Vortrag über dieselbe hielt und ihn durch die Presse verbreitete. A. Woltmann besprach in der Zeitschr. für bildende Kunst, V. S. 303, das Schriftchen und knüpfte verschiedene kritische Bemerkungen daran. Noch mehr musste man aufmerksam werden, als Hr. Galerieinspektor R. Hofmann im J. 1872 einen neuen und wesentlich verbesserten Katalog der Sammlung herausgab, dem O. Eisenmann in der Zeitschr. f. b. K., Beibl. VIII. 491, eine kurze Besprechung widmete. Es liegt also ein ziemlich grosses Material vor uns. Trotzdem jedoch ist ein specielleres Eingehen auf verschiedene Punkte dringend geboten, namentlich was die eigentliche Bilderbestimmung anbelangt. In vielen Benennungen nämlich weichen wir von dem Kataloge ab. Wir meinen das gar nicht als Vorwurf, denn es ist bei einer bisher so wenig gesichteten Galerie kaum anders zu verlangen. Wenig gesichtet auch trotz der oben angeführten Besprechungen, zu denen noch vereinzelte Notizen bei andern Schriftstellern kommen. Die betreffenden Autoren verbreiteten sich nur über eine geringe Anzahl Bilder, soweit nämlich die Kunstkritik in Frage kommt. Kinkel namentlich lässt das kritische Element sehr vermissen; man wird vielleicht sagen, er habe das gar nicht gewollt, indessen sind doch auch wieder Stellen darin, in denen Bilder kritisch zu bestimmen gesucht werden, freilich mit wenig Glück und zumeist in schwankenden, die Sache unentschieden lassenden Angaben.

Zuvörderst möchten wir Hrn. Hofmann namentlich auf A. van der Willigen's Artistes de Harlem (1870) und auf die Liggeren von Ph. Rombouts und Th. van Lerius aufmerksam machen. In Bezug auf die Berichtigung der Künstlerdaten wird ihm noch Manches zu thun übrig bleiben; auch hielte ich einen Hinweis auf die Literatur für wünschenswerth. Kinkel's und Woltmann's Arbeiten hätten wohl citirt werden können. Gehen wir nun zu unserer Hauptaufgabe über!

Die Entwickelung der kölnischen, man kann sagen deutschen Malerei vom vierzehnten bis in die erste Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts ersieht man u. A. in No. 161, worin noch die langen Körperproportionen erscheinen und in No. 169, worin man sie bereits kurz erblickt. — Meister *Stephan's* Darstellung im Tempel trägt bekanntlich eine Jahreszahl, die 1407 und 1447 gelesen wird; ich schliesse mich der letzteren Deutung an, da man nicht annehmen kann, dass im Jahre 1407 bereits eine derartige Kunstweise in Köln möglich gewesen. — No. 194 und 195 tragen den späten kölnischen Schulcharakter des Meisters vom Tode Mariä und des Barth. Bruyn. — Die beiden Bilder 198 und 199 sind richtig als *Bruyn* bestimmt; mit Sicherheit kann ich dies von dem erstern sagen, weniger von 199, da dies letztere hoch aufgehängt ist. Aus dieser späteren kölnischen Richtung sind überhaupt noch mehrere Kunstwerke da, so die No. 200, 204, 205 etc. — No. 233, Christus am Oelberg, ist nicht fränkisch sondern niederrheinisch. — No. 231 ist als »Oberdeutsch, dem Wolgemut zugeschrieben« bezeichnet. Der wulstige, rundliche, vielfach gebrochene Faltenwurf, die tief glühenden Farben u. s. w. weisen das Bild in die Nähe der Niederlande. Die oberdeutsche Schule kennt eine derartige runde Modellirung, die den breiten, platten Flächen aus dem Wege geht, keineswegs. In Oberdeutschland sind die Formen durchaus flacher; manche Theile, namentlich der Gewänder, sind statt sorgfältig und tief in Licht und Schatten an jedem Orte abgestuft zu sein, bis an die Biegungen mit einer gleichmässigen oder doch wenig nüancirten Farbe ausgefüllt. Noch bei Dürer, auch in seinen Stichen und Schnitten, machen sich diese platten Flächen geltend. Gerade neben unserm Bilde hängen zwei Tafeln, No. 229 und 230, deren Flachheit der Modellirung auf die oberdeutsche Malerei hinweist. Im Katalog heissen sie »dem *Michael Wolgemut* verwandt«; mir schienen sie dagegen eher mit der schwäbischen, speciell Ulmer Schule, zusammenzuhängen; bei der ungünstigen Stelle spreche ich jedoch diese Ansicht nur sehr hypothetisch aus. Noch deutlicher wird dem Betrachter das Verhältniss der niederländischen und niederrheinischen Schule auf der einen und der oberdeutschen auf der andern Seite, wenn er die »mittelrheinischen« Tafeln 211—215 zu Rathe zieht. Das obenbesprochene Bild, No. 231, ist also entweder niederländisch oder niederrheinisch (kölnisch); soweit ich nach dem hohen Standpunkt urtheilen kann, übrigens eher das Letztere. — Auch das feine Bildchen No. 255, der englische Gruss, als »Unbekannt« angegeben, zeigt niederrheinische Ausführung. — Das Charakteristische, wodurch sich diese Bilder von den eigentlich niederländischen, mit denen sie doch sonst so eng verwandt sind, unterscheiden, liegt in

dem oberflächlichern Pinsel und dem Fleischton, worin röthliche Töne, die etwas flach modellirt sind, sich gerne finden. Der ächte Niederländer erscheint bestimmter und genauer in der Modellirung. Darum scheint mir auch No. 185, der Tod der Maria, keineswegs niederrheinisch, wie angegeben, sondern durchaus niederländisch. Herr Hofmann verweist auf eine gewisse Verwandtschaft der Zeichnung wie der ganzen Empfindungsweise mit den Stichen des Johann von Köln, der komischer Weise der Meister mit dem Weberschiffchen genannt wird. Der eckige und unbehülfliche Johann kann aber dies Meisterwerk nie gemacht haben; auch zeigen seine Typen nur die allgemeine Zeitverwandtschaft. Johann lebte in Zwolle, also im Gebiet des jetzigen Holland, und was man noch an dem Hofmann'schen Hinweis vielleicht zugeben könnte, wäre eine allenfallsige Entstehung des Bildes in Holland selbst. Es erinnert in der That etwas an Geraert van Haarlem; leider bedeckt die Altholländische Schule noch dichter Nebel. — Der Kunstweise des *Gerard David* verwandt präsentirt sich uns Nr. 189, ein feines, weiches, wenn auch etwas kraftloses Bild. — Den seltenen Namen des *Lucas van Leyden* trägt die heil. Familie, Nr. 191, der ich jedoch trotz Kinkel und Woltmann die Aechtheit abstreiten muss; ich kann das Bildchen nur für eine Copie nach dem »kleinen Männlein« halten. Seine Formen geben sich darin allerdings zu erkennen, jedoch zeichnete Lucas scharf, wenn auch manierirt, während hier die Zeichnung oberflächlich, die Pinselbehandlung grob erscheinen.

Was die oberdeutsche Schule anbelangt, so interessirt uns vor Allen Nr. 226, Brustbild eines rothgekleideten Jünglings. Das Bild wird von Zahn in den »Ergebnissen der Holbeinausstellung zu Dresden« (Jahrbücher für Kunstwissenschaft V. Jahrg. S. 197) folgendermassen besprochen: »— — wird vorläufig noch zu denjenigen Werken zu zählen sein, welche in Ermangelung einer Bezeichnung nicht mit voller Sicherheit dem Hans (d. h. dem Sohn) zugeschrieben werden können, sondern möglicher Weise dem *Ambrosius Holbein* angehören«. Sonderbarer Irrthum! Unser Bild ist ja bezeichnet, und zwar in deutlichster Weise H·H! Das Zeichen des Ambrosius war AH; dies kann er aber hier nicht angewendet haben, da, das zweite H der Inschrift weggedacht, dieselbe nicht mehr symmetrisch auf dem unteren Rande des Bildes erschiene. Sollte der Künstler nun A H in getrennten Buchstaben bezeichnet haben, so müsste man annehmen, da das erste H der Inschrift vollkommen deutlich erscheint, dass man das A weggekratzt und dafür jenes H hingesetzt habe. In diesem Falle müssten jedoch Spuren vorhanden sein, wovon aber ganz und gar nichts zu entdecken ist; oder sollten wir das Recht haben, ohne solche Anhaltspunkte an-

zunehmen, was uns beliebt? Schöne Aussicht dann für die Kunstgeschichte, die sich nur auf dem Boden des Thatsächlichen bewegen darf, und der von Seite der ohne jede specielle Bilderkenntniss Schreibenden mehr Schaden zugefügt worden ist, als man gewöhnlich glaubt. Das erste H ist ebenso ächt, und zeigt dieselbe alte emailartige Farbe wie die andern Buchstaben; es rührt aus derselben Hand, aus demselben Farbentopfe her. Dazu kommt noch, dass die Behandlung des Bildes den Werken des Vaters Holbein, namentlich dem um die gleiche Zeit fallenden Sebastiansaltar, so gleicht, wie ein Ei dem andern. Kein Zweifel, dass wir hier ein Werk des Vaters vor uns haben. — Der heilige Laurentius, Nr. 223, ist in der That ganz im Charakter *Zeitblom's*; ich möchte darum das »angeblich« streichen. — Das Eccehomo, Nr. 234, zeigt im Kopfe viel Ausdruck. Es ist offenbar Dürer'sche Schule; man sieht dies an der Behandlung, besonders auch der Dornenkrone, wo die braune Untertuschung benutzt wurde, um darauf die Dornen etc. mit dem Pinsel zu zeichnen. Leider hat das schöne Bild durch Putzen namentlich gelitten; der Kopf weniger, mehr dagegen Hände, Arme und Brust, die sich jetzt recht schlecht präsentiren. Gut erhalten ist das Roth des Gewandes, wo noch die dünnen, weissen Lasuren sich finden, welche die höchsten Lichtstellen darin bezeichnen. Um das Bild einem bestimmten Meister zuzuschreiben, fehlen grössere Anhaltspunkte. Ob an *Hans Scheufelein* zu denken ist, der allerdings auch fleissig ausführen und verhältnissmässig koloristisch sein konnte, mag ein Anderer entscheiden. Verwandtschaft hat das Bild jedenfalls zu ihm, vielleicht aber blos die der allgemeinen Schule. — Nr. 267, Pietà, ist jedenfalls nicht von Chr. Schwarz; wenn ich mich recht erinnere, stimmt die Komposition mit einem nach *J. Stradanus* ausgeführten Stiche. Man sieht übrigens deutlich den Einfluss der spätern Venetianer, namentlich des Bassano, in der Art und Weise wie die Figuren sich gebärden, in den Typen der Farbenbehandlung mit den dunkeln Schatten. Daneben aber verräth die Ausführung deutlich den nordischen Meister; der Vortrag ist hart, das Ganze überhaupt sehr gering. An ein Original ist hier wohl nicht zu denken, ebensowenig als bei Nr. 272 an *Anthonis Moor* oder an *Clouet*.

Was die spätern Niederländer anbelangt, so schwebt bei Nr. 274 der Name des *A. Crabeth* rein in der Luft. Vielleicht bestimmte man ursprünglich diesen Namen nach dem Münchener Frauenporträt, das das Monogramm A C trägt. Aber auch bei diesem letzteren ist der Crabeth nicht im entferntesten nachgewiesen und vielleicht eher an A. Claeissoon von Brügge zu denken. — Nr. 275 schönes und ächtes Bild des *Nicolaus von Neufchatel*, nach Woltmann's richtiger Bestim-

mung. Die falschen Daten kann sich Herr Hofmann aus meinem Aufsatze in Zahn's Jahrbüchern, V. S. 143, berichtigen. — Zu den Nummern 276 und 277 habe ich mir bemerkt: Nicht von Gortzius. Es sind ganz ausgezeichnete Porträts, die sich, namentlich 277, durch eine feste Zeichnung hervorthun, mehr, als dies bei *Gortzius* der Fall. — Nr. 278, steifes, schlechtes Bild. — Nr. 290, jedenfalls nicht von *Jan Brueghel,* sondern beträchtlich später. — Nr. 304. Weich, verblasen, sicher später als der alte *Teniers.* Hat mit *Apshoven* Aehnlichkeit. — Nr. 308. Die Figuren sind gewiss nicht von *Frans Francken. B. van Bassen* pflegte, wie man aus der Behandlung sieht, seine Staffage selbst zu malen; dass das Bild im Berliner Museum von Francken staffirt ist, beweist natürlich nichts für das Darmstädter und anderweitige Bilder. — Nr. 310. Sicher nicht *Daniel Zegers*; spät decorativ. — Nr. 319. Hier finde ich in meinem Katalog die Bleistiftnotiz: »Figuren von *S. Vrancx*«. Mir ist die Sachlage nicht deutlich; soll das heissen: blos die Figuren sind von Vrancx, oder erkannte ich an den Figuren, dass das Bild von Sebastian sei? Ein Beispiel, zu welchen Verwirrungen allzu lakonische Eintragungen führen können. — Nr. 323. Nicht von *Jan van Goyen,* sondern von *Salomon van Ruisdael.* — Nr. 324. Nicht »in der Art des *van Goyen*«, sondern vollkommen in der des *P. Molyn d. Ä.*; auch Nr. 339, wo die Bezeichnung S. Ruisdael unächt ist, ähnelt dem Letztern. In Molyn's Art arbeiteten verschiedene Maler. — Nr. 326. Aechtes und sehr bezeichnendes Bildchen des *Jan Porcellis,* nicht von dem angeblichen Julius, wie Bode will. Mit grossem Rechte sagt der Katalog: „Radirungen dieses Meisters stimmen in Motiven und in Formgebung vortrefflich zu diesem feinen Bildchen«. In der That verräth die Zeichnung des Wassers sowohl als des Himmels in unserer Marine und den Radirungen die gleiche Hand. Ich habe mich über die Porcellis in einem eigenen Artikel des Weitern ausgesprochen, worauf ich verweise. — Nr. 334. Nicht von *Jan Davidszoon de Heem,* sondern von *David.* — Nr. 335. Die Figuren sind sicher von *A. van de Velde.* — Nr. 345. Die Biographie des *A. Brouwer* kann der Verfasser aus meinem Schriftchen über denselben (Leipzig, 1873) berichtigen. Das Darmstädter Bildchen kann ich nur für eine allerdings schöne Copie halten. Für unsern Maler ist die Behandlung zu glatt, nicht geistvoll genug. — Nr. 346 hängt zur nähern Bestimmung zu schlecht, so viel aber kann man erkennen, dass es viel zu hart für Adriaen ist. Das »angeblich« des Kataloges kann man nur berechtigt finden. — Nr. 347. *Rembrandt*'s Vorname ist eben Rembrandt, nicht Paul. Mit dem Katalog lese ich 1658 und nicht 1668, wie Bode. Die dritte Ziffer ist weit eher einer 5 als einer 6 ähnlich und weicht von

der vorhergehenden 6 in der Form zu sehr ab. Das Bild ist übrigens ächt, was man von der folgenden Nummer nicht sagen kann. Für Rembrandt ist bei diesem die Behandlung viel zu glatt, vermuthlich ist es Copie oder auch von einem Nachahmer. — Die Behandlung in 349, 350 und 378 haben grosse Aehnlichkeit. Die beiden erstern Nummern sind jedenfalls von dem gleichen Maler; ob auch 378, mögen specielle Rembrandtianer-Kenner entscheiden. An *Eeckhout* und *Gelder* ist nicht zu denken. — Zu Nr. 351 hatte ich mir in den Katalog bemerkt: »Späterer Meister. *Terburg* ist mir in dieser Weise noch nicht vorgekommen. Aehnelt *Netscher*«. Nachdem nun auch Eisenmann den Letztern als Meister genannt, also zwei Forscher unabhängig auf dieselbe Meinung gekommen, dürfte man das Bild dem Netscher ohne viele Gewissensbisse zurückgeben. — Nr. 358. »Unbekannt, vielleicht von der Hand *Th. de Keyzer*'s«. Weder von Keyser noch Bol, unter dessen Namen es erworben wurde, überhaupt nicht holländisch, sondern der Antwerpener Schule angehörig. Eisenmann's Bestimmung als Frans Hals ist darum gleichfalls verfehlt. Hätte er noch Brouwer gesagt, so würde ich die Ansicht zwar nicht getheilt, aber doch beachtenswerth gefunden haben. So nahe das wundervoll geistreich gemalte und trefflich erhaltene Bildniss auch dem lustigen Adriaen steht, so ist es doch etwas zu hart in Vortrag und Colorit. Wir haben hier einen *David Teniers d. J.* vom ersten Range vor uns; Behandlung und Farbe, z. B. des Hutes, des Hintergrundes u. s. w. lassen keinen Ausweg und weisen das Bildchen in die frischeste Zeit des Meisters, als er vom Geiste des Rubens noch lebendig erfüllt war. — Das rohe Bild, Nr. 371, ist jedenfalls nicht von *Pieter van Laar*; ob Copie, kann ich nicht sagen. — Die Bildnisse von Mann und Frau, Nr. 386 und 387, gehören zu den vornehmsten Schätzen der Galerie; wie lebendig, wie unmittelbar der Ausdruck, wie herrlich das Colorit! Rembrandt wirkt hier in voller Stärke nach; an ihn selbst aber zu denken, verbietet das gleiche Verhältniss, das wir bei Nr. 358 beobachteten: trotz aller Schönheit sind auch hier Vortrag und Farbe für einen so grossen Meister zu hart, nicht spirituell genug. Mit dem Katalog möchte ich aber keineswegs an *G. van den Eeckhout* denken, vielmehr an *Ferd. Bol*, den trefflichsten und geistreichsten Porträtisten aus Rembrandt's Schule, dessen eigenthümliche Behandlung den Bildern eigen zu sein scheint. — Die glühend, mit kräftigem Pinsel colorirte Landschaft mit der Brücke, Nr. 389, ist doch wohl sicher kein *Everdingen.* Am ersten dürfte an *R. Roghman* zu denken sein. — Nr. 394 ist viel besser, als die verblasene Abendlandschaft, Nr. 393. — Beim Namen des *Paul Potter*, Nr. 395, möchte ich das Fragezeichen streichen. Ich halte das Bild für durch-

aus ächt, wenn auch zugegeben werden muss, dass die Bezeichnung nicht über allen Zweifel erhaben. Allein die unächte Bezeichnung beweist noch nicht die Unächtheit des Bildes selber. Das Letztere ist um so interessanter, als sich darin das Werden eines der grössten holländischen Künstler ausspricht. Der Einfluss der frühern Bilder des Adriaen van Ostade, dann von dessen Bruder Isaac ist hier in voller Stärke erkennbar. Der junge Potter war noch unsicher in der Zeichnung, ungeschickt in der Composition, aber wie solide stellt sich schon Alles dar, wie erkennt man bereits alle Vorzüge, die den unglücklichen Paul zu schmücken bestimmt waren. Es ist sein pastoser, modellirender Vortrag mit der grössten Deutlichkeit erkennbar, nicht minder das merkwürdige Raumgefühl, das sich in dem Bilde ausspricht. Wie glaubt man um die einzelnen Gegenstände herumgreifen zu können, wie vertieft sich die Lokalität, wie energisch leuchtet die Sonne herein! Dass die Kuh zur Hauptsache gemacht ist, darin erkennt man bereits den Maler, den es zur Darstellung der Thiere zog. Je mehr man sich in das Bild vertieft, desto unmöglicher wird es, den grossen Potter nicht als Urheber anzuerkennen. — Nr. 400 und 401 nicht von *J. van Ruisdael,* das erste aber auch nicht von *J. van der Meer* von Haarlem. — Aber auch Ruisdael's berühmter Zeitgenosse, *M. Hobbema,* ist mit Unrecht für eine kleine Landschaft verantwortlich gemacht worden. Schon die Jahreszahl 1649 weist seinen Namen mit Entschiedenheit ab, da der Meister im Jahr 1668 erst 30 Jahre alt war. Es bedürfte aber gar nicht der Jahreszahl, die harte, scharfe, kleinliche Behandlung weist jenen bedeutenden Namen nicht minder ab. Ich halte, gestützt auf die Gleichheit der Behandlung in dem Bilde, das von *B. T. van der Veen* (wohl dem Haarlemer Baltus van der Veen, s. v. d. Willigen) auf der Wiener Ausstellung älterer Gemälde 1873 zu sehen war, unsere Landschaft von diesem Meister. In der Kunstchronik, Beilage zur Zeitschr. für bild. Kunst IX. S. 298, habe ich mich bereits darüber ausgesprochen. — Nicht minder können wir auch bei Nr. 407, der Wachtstube, bezeichnet Nys 1662, den Namen des Kataloges: »*Emanuel Nys*« nicht anerkennen. Dieser ist aus der Angabe C. de Bie's, Knüpfer habe zuerst bei einem Maler Emanuel Nysen in Leipzig gelernt, entstanden; das muss so um 1619 der Fall gewesen sein. Diesen Künstler, der wohl nur ein ganz untergeordneter Maler war, nennt Geyser in seiner Geschichte der Malerei in Leipzig, Archiv für die zeichnenden Künste III. S. 95 »Nysse«. Selbstverständlich kann dieser unser von 1662 datirtes Bild nicht gemalt haben. Dagegen wird eher der P. Nys, der Maler der beiden Bauernstücke in der Liechtenstein-schen Galerie auch für das Darmstädter Bild mitverantwortlich zu

machen sein. Leider mangelt mir eine deutliche Erinnerung der Wiener Tafeln. Sonderbarer Weise hat man die »Wachtstube« mit zwei Kasseler Bildern, Bourdon genannt, Nr. 456 und 457 in Einen Topf geworfen; das eine dieser Bilder ist bekanntlich bonnyn oder bonuyn 1643 bezeichnet, das andere, Nr. 457, die soldatische Neckerei, zeigt deutlich einen direkten Rubensianer, wohl *G. van Herp.* — Mit Recht bezweifelt der Katalog bei Nr. 418 den Namen des *A. van der Velde.* Das Bild ist gewiss nicht von ihm, ebensowenig als bei Nr. 426, Landschaft von *Jan van Kessel,* die Figuren, wie der Katalog glaubt, den trefflichen Adriaen zum Urheber haben; sie sind dafür nicht gut genug. — *Willem van Royen,* der Urheber der beiden Thierstücke, 437 und 438, ist nicht so unbekannt; er war kurfürstlich brandenburgischer Hofmaler und soll 1723, 69 Jahre alt, gestorben sein. (Siehe Nagler.) Das vermeintliche d des Kataloges in der Bezeichnung ist nichts als die oft vorkommende Form ℯ für e. Hinsichtlich anderer Bilder von ihm siehe unter Anderem Parthey's Bildersaal. — Eines der interessantesten Bilder der Galerie ist Nr. 442, einen holländischen Jahrmarkt darstellend, das unter die »Unbekannten« verwiesen ist. Ein geistreich gemaltes aber schwach gezeichnetes und mit einer gewissen Buntheit gemaltes Bild — eine frühe Arbeit von *Jan Steen*, als er noch stark unter dem Einfluss des Ostade stand. In einem Artikel in der Augsb. allgemeinen Zeitung 1874, Beilage, S. 4787, habe ich bereits Einiges darüber gesagt. Die Typen, die Figurenzeichnung, das Colorit, Lichtwirkung erinnern durchaus an den genialen Bierbrauer; die Vollendung fehlt freilich noch: wir sehen die Jugendlichkeit des Künstlers überall durchschimmern. Dem etwaigen Einwand, dass es kein Interieur sei, kann man durch den Hinweis begegnen, dass Steen auch »Exterieurs« gemalt hat, vermuthlich zumeist in seiner Jugendperiode. — Ich muss gestehen, dass mir die Kunstweise des »*Matthias van Balen,* geb. zu Dortrecht 1684,« nicht geläufig ist, kann darum auch nicht die Unrichtigkeit der Bezeichnung bei Nr. 460 nachweisen; bemerkt habe ich mir darüber aber im Katalog: Rubens'sche Schule, im Geschmack des P. van Avont oder Quellinus. Das muss ich freilich gänzlich dahingestellt sein lassen. — Das prachtvolle Bild, Nr. 472, dürfte denn doch eher dem *Millet* als dem Glauber und Dughet angehören; auch dass die Staffage von Lairesse herrühren könne, möchte ich durchaus bezweifeln. Erscheint uns also Millet als der Urheber eines ihm vorenthaltenen Bildes, so könnte er dagegen bei Nr. 479 seinen Platz mit *Glauber* wechseln. Die Staffage rührt von einem andern holländischen Maler her; sie passt ihrem Charakter nach gar nicht in das Gemälde.

Ein Hauptwerk der italienischen Schule in Darmstadt ist das

männliche Bildniss Nr. 519, in dessen Bezeichnung als *Tintoretto,* nicht *Tizian*, ich mit Woltmann und Eisenmann übereinstimme. — Mit vollem Rechte vermuthet der Katalog, dass die schlafende Venus nach *Tizian,* Nr. 520, von einem nordischen Meister wiedergegeben wurde. — Bei Nr. 523, Johannes der Täufer, in der Wüste sitzend, weiche ich ganz entschieden von dem allgemeinen Urtheile ab, welches das Gemälde entweder dem *Raphael* selbst beilegt, oder doch in seinem Atelier entstanden sein lässt. Dass die Composition auf Raphael zurückgeht, soll dabei ja nicht bestritten werden, desto mehr aber die Ausführung. Die Formen, der Kopf haben etwas leeres, akademisches, die Behandlung etwas weiches und verblasenes, und man merkt den Einfluss der correggesken Färbung, welcher sich namentlich seit den Carracci in der ganzen italienischen Schule mehr oder minder bemerkbar macht. Die Landschaft, der dunkle Ton, die Abtönung kennzeichnen nicht minder die späte Entstehung. Höchstenfalls ist das Bild aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, wahrscheinlich aber noch später, aus dem 17., und mit vollster Sicherheit darf ich behaupten, dass es nicht, wie der Katalog meint, vielleicht als Studie nach einem schönen Modell entstanden sei: Studien haben einen andern Charakter. — Das Brustbild Nr. 526 weist jedenfalls auf ein Original aus guter Zeit zurück, das einen Sartisten, etwa Pontormo oder einen Aehnlichen, zum Urheber haben möchte. In unserer Copie verräth die Art der Malerei das 17. Jahrhundert. — Es ist jammerschade, dass das prächtige Bild Nr. 529, lebensgrosses Brustbild eines Feldherrn, das ganz richtig als Paris *Bordone* bestimmt ist und einen Hauptschatz der italienischen Schule bildet, so stark, namentlich in den Händen, überhaupt im Fleisch, übermalt ist. — Nr. 534, jedenfalls nicht von *Tintoretto,* sondern aus dem Ende des 17. oder dem Anfang des 18. Jahrhunderts. — Dass Nr. 541 ein schönes und ganz carracceskes Bild — in Malerei und Auffassung — ist, soll nicht geleugnet werden, aber weder in Behandlung noch Sicherheit der Zeichnung noch Weichheit des Colorites des Annibale würdig. Vielleicht eine Copie nach ihm. — Unter dem Namen des malenden »Improvisators« *Giuseppe Cesari d'Arpino* erscheint ein kleines Bild, das mich vor allen gefesselt. Es stellt Antiope vor, die von Jupiter in Gestalt eines Satyrs überrascht wird; hinter dem ersten Satyr wird noch der Kopf eines zweiten sichtbar. Den Hintergrund bildet links ein Flussthal, das sich in Windungen in den Hintergrund zieht, sonst Waldung. Die feinste malerische Stimmung herrscht darin. Der Pinsel ist weich und fett und trotzdem recht ausführlich, ohne irgendwie in's Kleinliche zu verfallen. Der Meister zeigt sich besonders auch in der Nüancirung des Fleisches: das der Antiope ist hell,

blond, das des kleinen Amor vorn etwas röthlicher, die Nymphe hat wieder ein anderes Colorit, welches gegen dasjenige der Antiope ordinär aussieht. Wunderbar ist das Helldunkel, wie z. B. an dem vordersten fliegenden Amor der helle Schein auf das erhobene Bein fällt und die Schattenpartien im tiefsten Halbdunkel erscheinen. Wie schön ist das Köpfchen des zweiten Amor, der hinter dem ersten emporblickt! Wie wunderbar sind die Haare gemalt! Zur Vergleichung der vollen Meisterschaft genügt ein Blick auf den nebenhängenden Passignano, die Anbetung der Hirten, Nr. 540. Recht fleissig ist die Letztere ausgeführt, aber um wie viel härter in den Farben, geleckter in der Behandlung, flauer, oberflächlicher in der Zeichnung! Wie ist da z. B. der linke Arm des rechts fliegenden Engels an der Schulter verzeichnet, sein Kopf hängt nicht mit dem Körper zusammen, und so finden wir durchgängig eine oberflächliche Formgebung, der es an sorglichem Naturstudium fehlt. In dem angeblichen Cesari dagegen erblicken wir eine vollendete Meisterschaft der Zeichnung. Und so keusch ist der bedenkliche Vorgang aufgefasst! Es ist beklagenswerth, dass das Juwel durch Putzen gelitten hat; es macht darum aus einer gewissen Entfernung einen bessern Eindruck, als aus der Nähe, wo die Schäden greller hervortreten. Das Blau im Umhängetuch der Antiope zeigt leider ganz die Ultramarinkrankheit, auch in der Landschaft und in den Flügeln der Amoren macht sich dieselbe geltend. Alles in Allem genommen: es macht sich der Einfluss der correggesken Färbung und Behandlung in grösster Stärke geltend, und namentlich erscheint das Bildchen von dem gleichen Meister, welcher den reizenden leider stark übermalten, kleinen flöteblasenden Faun Nr. 1266 in der Münchener Pinakothek geschaffen. — Nr. 589, zu glatt und fleissig für den genialen Schmierer. — Nr. 636, Bild aus dem 17. Jahrhundert; wie es scheint, unter dem Einfluss des Caravaggio. — Die beiden, unter dem Namen des *Velazquez,* allerdings nur als angeblich, erscheinenden Bilder haben keinen Anspruch auf seinen Namen: Nr. 639 ist ein schlechtes Bild, vielleicht von einem Franzosen. — Nicht minder kann ich in Nr. 641 das Sfumatocolorit des *Murillo* nicht finden; ich halte das treffliche Porträt für niederländisch, allerdings auch nicht von Rubens selbst.

So habe ich eine erklecklicke Anzahl Bilder in den Kreis meiner Betrachtungen gezogen. Viele freilich habe ich übergangen, nicht allein die Gemälde, bei deren Benennungen ich mit dem Katalog übereinstimme, sondern auch manche, deren Standort mich an einer zuverlässigen Bestimmung hinderte, sowie solche, deren Beurtheilung bei mir noch nicht feststeht.

München, Ende Juni 1875. *Wilhelm Schmidt.*

# Das Wohlthäterbuch des Frauenwerkes in Strassburg.

Das für die Baugeschichte des Strassburger Münsters wichtige Wohlthäterbuch oder liber dativus im Frauenhaus-Archive wurde schon mehrfach benutzt, namentlich von Schneegans (Revue d'Alsace, Strassburg 1836 und Colmar 1852), der es nach längerer Vergessenheit wieder aufgefunden. An einem zusammenhängenden Studium dieser Quelle hat es aber bisher noch gefehlt. Einige Resultate, die ein solches geliefert, habe ich bereits in meiner »Geschichte der deutschen Kunst im Elsass« mitgetheilt, jetzt lasse ich den grössten Theil meiner Auszüge im Zusammenhange und unter Hervorhebung der wichtigsten Ergebnisse, die man aus dem Buche ziehen kann, folgen. Wenn noch andere Publicationen aus dem reichen Urkundenschatze des Frauenhaus-Archives in Strassburg erfolgen, wie das kürzlich verheissen worden ist, so wird sich dann offenbar weiteres Material ergeben, welches das jetzt Gebotene ergänzt.

Das Wohlthäterbuch ist ein Manuscript auf Pergament mit 363 numerirten Blättern, denen zwei nicht numerirte vorhergehen und fünf folgen. Es enthält die Eintragungen von Geschenken, welche dem Werke unserer lieben Frau gemacht wurden, meist in Form eines Vermächtnisses, durch welches ein Anniversarium der Geschenkgeber eingesetzt ward, an dem man für ihre Seele betete. Die Schenkungen sind nach dem Kalender eingetragen, am Todestage des Gebers, denn auf das Datum seines Ablebens kam es für die Abhaltung des Anniversariums an. An jedem einzelnen Tage sind die Vermächtnisse nach der Reihenfolge, in welcher sie eingesetzt wurden, notirt. Mitunter kommen auch Schenkungen bei Lebzeiten vor. Die Anniversarien waren, wie aus dem Texte mehrfach hervorgeht, an den Altar der heiligen Jungfrau unter dem Lettner, den sogenannten Frügealtar, geknüpft. Da es nur auf das Kalenderdatum ankam, sind leider die Jahreszahlen in der Regel nicht genannt; erst seit der Mitte des 15. Jahrhunderts werden sie häufiger hinzugefügt, vor dieser Zeit wurden sie nur in einzelnen Fällen ausnahmsweise eingetragen. Aber aus der Kritik der Handschriften, aus den einzelnen vorkommenden Jahres-

zahlen, aus anderen Nachrichten über das Todesjahr mehrerer Persönlichkeiten, kann man sich wenigstens ungefähr über die Zeit orientiren, in welcher die einzelnen Eintragungen stattfanden. Die Schenkungen können erst nach dem Jahre 1252 begonnen haben, in welchem der Frügealtar geweiht wurde. Aber zunächst haben wir keine Originalaufzeichnungen vor uns, sondern nur eine Reinschrift aus der frühern Zeit des 14. Jahrhunderts auf Grund eines ältern Conceptes. Diese erste Hand hat zunächst die Kalenderdaten der einzelnen Tage eingetragen, aber erst von Blatt 12b an, dem 13. Januar, dem Tage des heiligen Hilarius, und hier steht am obern Rande der Seite zugleich die Notiz, dass am ersten Sonntage nach Hilarien der Jahrestag der Weihe des Frügealtars gefeiert werde. Die Datirungen von dieser Hand schliessen dann auf Blatt 359b, bei dem 26. Dezember. Dann folgt auf jedem Blatte eine grössere oder geringere Zahl Eintragungen von derselben Hand. Unter dieser kommen vor: Gisela, Gattin Elnhard's, 1295 (hier ist die Jahreszahl angegeben), als zweiter Posten (Blatt 331b); Elnhard »der Grosse« selbst, gestorben 1304 (Mon. Germ. h. SS. XVII. S. 91 ff.), als sechster und vorletzter Posten von dieser Hand (Blatt 32b); der berühmte Meister Erwin, gestorben 1318, als siebenter Posten unter zehn von dieser Hand (Bl. 18b). — Dagegen ist Leopold II. von Oesterreich, der 1328 starb, schon von einer spätern Hand eingeschrieben. Die erste hört also zwischen 1318 und 1328 auf. Von da an wurden die Eintragungen stets in das Buch selbst gemacht, und nun kommt eine grosse Anzahl von verschiedenen Händen vor. Mit der Zeit der Reformation schliessen die Stiftungen; die letzte Jahrzahl ist 1521. Anfangs waren die Notizen äusserst knapp, erst seit dem 15. Jahrhundert tritt eine grössere Breite und Umständlichkeit des Ausdrucks ein.

Dadurch, dass anfangs keine Originaleintragungen vorhanden sind, sondern nur eine Reinschrift, erklärt sich Manches, was frühere Benützer des Wohlthäterbuches in Verlegenheit setzte. Ward Meister Erwin nicht an seinem Todestage, dem 17. Januar nach der Grabschrift, sondern erst am 19. eingetragen (Blatt 18b), so erklärt sich dies aus einer Undeutlichkeit des Conceptes, man las *XIV. kl.* statt *XVI. kl.* Wurde der Name dann auch auf dieser Seite wieder ausgestrichen und erst ein paar Zeilen tiefer von späterer Hand wieder hingesetzt, so kommt dies daher, dass seine Stiftung mit einer Stiftung seines Sohnes zusammen genannt werden sollte. Eben diese Unsicherheit über das Datum von Erwin's Todestag war der Grund dafür, dass der Sohn Winlin anfangs am 16. Januar (XVII. kl.) erwähnt, da aber wieder ausgestrichen und dann am 19. unter dem Namen des Vaters eingetragen wurde, während er gleichzeitig auch am 22. April notirt ist (Bl. 111b), seinem eigentlichen Todestage. Er hatte also wohl ein Anniversarium für sich gestiftet, zugleich aber das Anniversarium seines Vaters vermehrt. Auf Bl. 111b schenkt er *arma sua et unam vestem et quatuor libras,* auf Bl. 18b *omnia preparamenta corporis sui et* IIII^or^ *libras.* Der Erlös der Waffen war also speziell für sein persönliches Anniversarium bestimmt. Einen Anhalt hiefür gewährt uns das Anniversarienbuch von St. Martin zu Colmar, in welchem Martin Schongauer 5 Schilling für seinen eigenen Jahrestag, 19 Schilling

1 Pfennig *ad Anniversarium paternum a quo habuit minus Anniversarium* vermacht. Wenn mehrere Mitglieder derselben Familie unter demselben Datum erwähnt sind, so bedeutet dies, dass nach dem Willen des Stifters sein Anniversarium auch auf jene Bezug hatte, dass auch für sie an diesem Tage gebetet werden sollte. Daher finden wir unter Meister Erwin auf Blatt 18b auch *Adelheidis uxor magistri Erwini.* Bei ihr heisst es nur *obiit*, eine Schenkung von ihrer Seite ist nicht eingetragen, in der Stiftung des Gatten war auch sie mitinbegriffen. Aehnlich sind auch wohl die vielen anderen Fälle zu erklären, in welchen auf das *obiit* kein *dedit* folgt.

Durch diese Aufklärungen werden besonders jene Bedenken gegenstandslos, die kürzlich Herrn F. X. Kraus in Strassburg bei Benutzung der auf Erwin und seine Familie bezüglichen Stellen zu einer Hypothese veranlasst haben [1]), der ich nicht beistimmen kann. Er nimmt sich, da bei dem wiederholten Vorkommen derselben Namen der Todestag ausgeschlossen sei, die Freiheit, das abgekürzte O. manchmal nicht als *obiit,* sondern als *operi* zu lesen. Meist ist obiit als O. mit schrägem Querstrich abgekürzt, manchmal aber auch als O'. Heisst es im Text: *Item O.* der und der *qui dedit* das und das, oder: *Item O.* der und der *dedit* das und das, so liesst Herr Kraus *obiit;* heisst es aber: *Item* der und der *O. dedit* das und das, so liest er *operi,* d. h. *operi beatae Mariae Virginis.* Nun würde aber zunächst das abgekürzte *operi* nicht *O'* geschrieben sein, sondern *opi,* mit dem Abkürzungszeichen unter dem p; die Endung des Dativs namentlich würde nicht verloren gehen. Dann wäre es doch sehr auffallend, dass in allen Fällen, in denen Herr Kraus wirklich *obiit* liest, der Dativ nicht im Text vorkäme, dass dagegen in denjenigen Fällen, in welchen der Dativ vorkäme, kein *obiit* im Satze existirte, also das Werk, dem das Geschenk zugedacht ist, nur bei Schenkungen unter Lebenden, niemals aber bei Vermächtnissen namhaft gemacht würde. Wollte man nun gar genauer zusehen und fragen, ob denn in den beiden zuerst erwähnten Formen der Satzbildung die Abkürzung niemals *O',* in der dritten Form aber immer *O'* lautete, so würde man vollends sehen, dass sich diese Hypothese nicht aufrecht erhalten lässt. Ihr zufolge wäre es mit der Möglichkeit, das Wohlthäterbuch für die Geschichte des Strassburger Münsters zu verwerthen, viel übler bestellt, als es in Wahrheit der Fall ist. Gerade der Umstand, dass wir zwar nicht immer das Todesjahr einer bestimmten, in ihm vorkommenden Persönlichkeit kennen, wohl aber in der Regel das Monatsdatum ihres Todes, gibt uns die Möglichkeit, manche Unterschiede zu machen und manche Schlüsse zu ziehen.

Für die Datirung ist der Strassburger Kalender bei Hegel, Chroniken der deutschen Städte, Strassburg, Beilagen X, S. 1064 ff. zu vergleichen. Die Wochentage sind stets durch die Buchstaben A—G bezeichnet und können also ermittelt werden, wenn man das Sonntagsdatum des betreffenden Jahres kennt. Dann folgen der römische Kalender und die Heiligentage und Feste, in denen das liber dativus einige Varianten aufweist.

[1]) Kunstchronik XI, Nr. 4.

Die Objecte der Schenkung sind sehr mannigfaltig. Da haben wir erstens baares Geld. Ueber das Münzwesen ist zu vergleichen Hegel, Beilagen V, S. 987 ff. Das Pfund Strassburger Pfennige *(libra,* auch *talentum)* enthält 20 Schillinge (solidos) und 240 Pfennige (*denarios).* Seit dem 12. Jahrhundert bis zum Anfang des 14. war der Werth der Silbermünzen fortwährend gesunken. Nach der Münzverordnung des Jahres 1329 gingen auf die feine Mark, die Anfangs einem Pfunde entsprochen, 540 Pfennige; in der Folge tritt eine weitere Minderung des Pfennigwerthes ein, nach dem Münzvertrag von 1393 gingen drei Pfund auf eine feine Mark. In derselben Zeit galt der rheinische Goldgulden, Floren, 10 Schillinge. Zweitens Renten, z. B. *redditus quatuor unciarum,* eine Unze ist $^1/_{12}$ Pfund, also 80 Pfennige. Drittens Häuser, Höfe, Landbesitz; z. B. ein Haus am Rossmarkt *(in foro equorum sitam*), ein steinernes Haus *(lapideam domum),* einen Hof mit zwei Häusern, Ackerland Wiesen, Rebenfelder (*agrum, unum pratum,* da und da gelegen, *viniferos agros, unam vierdenzal viniferam).* Manchmal werden auch Producte des Bodens, so und so viel *quartalia siliginis,* Mass Weizen, vermacht. Viertens fahrende Habe aller Art, die dann wohl grösstentheils auf Rechnung der Münsterfabrik verkauft wurde oder sonst eine passende Verwerthung fand. Geschenke in Objecten, welche einen Werth repräsentiren, sind in einer Zeit, deren Geldverkehr gering war, um so häufiger. Zunächst vermachen Männer und Frauen die Kleidung ihres Leibes[2]), *vestem, tunicam, togam, gambasium* (Wamms), *superpellicium, ein blawen rock, blaueam vestem, kursatum et capucium, velam, peplum* oder gleich *omnia preparamenta corporis.* Die Frauen geben ihre Schmucksachen her, Ringe, vergoldete Gürtel aus Silber, Kostbarkeiten verschiedener Art; manchmal werden aber Kleinodien ausdrücklich nicht zum Verkauf, sondern zum Schmuck des Marienbildes in der Kapelle gestiftet. Da schenkt ein Priester *ciphum argenteum,* da eine Frau *„ein Pfanne“.* Die Ritter und Vornehmeren schenken meistens ihre Waffen, ihre Pferde, *equum et arma, arma et duo spadones, panzirum, palafridum cum tota armatura.* Herzog Leopold von Oesterreich vermacht ein grosses Pferd, seine Waffen und ein Gewand. Der Blatt 332b eingetragene »fromme theure Ritter und besondere Gönner des Frauenwerkes« Johannes Zorn, genannt Schultheiss (wir haben die Stelle des interessanten Wortlautes wegen aufgenommen), hatte schon bei Lebzeiten mehrere Pferde und Hengste — letztere waren etwa von doppeltem Werthe — geschenkt. Aber auch Meister Erwin fügt seiner Stiftung sein Pferd bei, auch Bürger und Handwerker schenken ihre Waffen[3]) und bisweilen ein Pferd. Alle zünftigen Bürger waren wehrpflichtig, mit ihnen ihre Dienstgesellen; Leute von grösserem Vermögen aber waren verpflichtet, ein Pferd zu stellen, von je 400 Pfund Gutes ein halbes Pferd (Zunftordnung der Zunft zum Stelzen im städtischen

---

[2]) Vgl. hierüber Zappert, Ueber das Fragment eines liber dativus, Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der kaiserl. Akademie der Wissenschaften XIII, Wien 1854, S. 97 ff.

[3]) Arma kann in diesem Falle freilich auch Werkzeuge heissen.

Archiv). Gelegentlich werden auch Bücher vermacht, mitunter werden Kunstwerke gestiftet oder es wird für Restauration eines Kunstwerks, für Bemalung und Vergoldung ein bestimmter Betrag festgesetzt. Nicht selten kommt es vor, dass die Leute sogar ihre ganze Habe (omnia bona sua) vermachten, und namentlich bei den Pflegern des Frauenwerks ist eine so reiche Spende nicht ungewöhnlich. Wenn es aber endlich von einer Nonne heisst (12b) *duxit annuatim lapidem,* so ist hierunter wohl eine eigene körperliche Dienstleistung für den Bau, welche der frommen Demuth Ausdruck geben sollte, zu verstehen.

Die Stellen, welche unser Auszug enthält, sind, mit wenigen Ausnahmen, nur solche, welche sich auf Mitglieder und Beamte des Frauenwerkes, mitunter auch auf deren Familien, auf einzelne Künstler, auf ein paar Kunstwerke beziehen.

Ueber die Organisation der Bauhütte gibt ein Buch im Frauenhaus-Archiv (Nr. 6): *„Ordenung Buch der Pfleger eins Schaffners vnnd der Gesinde vnser Frauwerks“* u. s. w., wohl um 1500 entstanden, doch mit späteren Zusätzen, Auskunft. Dem Ganzen stehen die drei Pfleger vor, welche seit dem Jahre 1263 (Hegel S. 1015) vom Rathe erwählt werden und ihm Rechnung abzulegen haben. In ihrer Hand liegt die finanzielle Oberleitung, die Verwaltung der Güter und Einkünfte des Frauenwerkes. Sie heissen *gubernatores* oder *procuratores fabrice,* gelegentlich (Hegel, ebendaselbst) auch *rectores* und *magistri fabrice,* was mit dem Ausdruck *magistri operis* (Werkmeister, d. h. Architekt) nicht zu verwechseln ist. Ihr Amt ist ein unbesoldetes Ehrenamt. Die Einkünfte des Werkes müssen nur jährlich zweimal zu einem grossen Schmause herhalten, der sie nach der Rechnungsablage mit Meister und Rath der Stadt vereinigt.

Unter den Pflegern steht der Schaffner *(appreciator fabrice),* als bezahlter Verwalter des Ganzen. Er hat alle Einnahmen und Ausgaben zu besorgen, muss den Pflegern Rechnung ablegen, hat den baulichen Zustand der Häuser und Höfe des Werkes in Stadt und Land zu beaufsichtigen, für Ankauf des Baumaterials zu sorgen, endlich auch nachzusehen, dass die Arbeiter aller Art in der Steinhütte und am Münster ihre Schuldigkeit thun. Anfangs scheint freilich die Organisation eine etwas andere gewesen zu sein, die Function des Schaffners übte kein besoldeter Beamter, sondern einer der drei Pfleger selbst aus, wesshalb auch nicht immer streng zwischen Pfleger und Schaffner unterschieden wurde. Vielleicht bringen die Urkunden des Frauenhauses noch Bestätigungen hiefür. Aber man darf schon jetzt aus einigen bereits bekannten Umständen darauf schliessen. Es heisst bei Closener (Hegel, S. 133): *„Do man zalt 1327 jor, in den ziten do her Cůnrat Ripelin und her Reimbold von Achenheim rittere pfleger worent und her Johanes Urselinger schaffener des werkes unserre Frowen zů Strosburg“.* Heilmann von Nördlingen, im liber dativus als *procurator fabrice* aufgeführt, kommt 1347 als Schaffner vor (Closener, S. 133, Königshofen, S. 727). Konrad Oleymann, im Wohlthäterbuche *appreciator fabrice* genannt, erscheint in Urkunden als procurator und als magister fabrice, einmal freilich (nach Kraus, Kunstchronik XI. Sp. 56)

als *magister operis,* was wohl nur ein ungenauer Ausdruck ist. Drei Pfleger bestanden schon im 13. Jahrhundert, denn im Jahre 1292 wird neben Elnhard einmal *Lucas Miles,* ein anderes Mal *Henricus* als Pfleger genannt (Mon. Germ. a. a. O.).

Unter den Pflegern und dem Schaffner standen die zwei Schreiber, welche in der Schreibstube anwesend waren, die Zinsen einzogen, aufschrieben und verrechneten. Da ferner die Arbeiter gemeinsam verköstigt wurden, waren ein Kellermeister, ein Bäcker (Pfister) und ein Koch bestellt. Unterbeamte sind sodann die Münsterknechte und die Hüttenknechte. Sie stehen nicht nur unter Pflegern und Schaffner, sondern auch unter dem Werkmeister. Erstere haben für Verschliessung des Münsters zu sorgen, haben es bei Tage während der Mahlzeiten zu bewachen und haben bei Nacht innerhalb des Gebäudes zu schlafen. Die Hüttenknechte haben besonders dafür zu sorgen, dass nichts aus der Hütte weggeschleppt werde.

Der Architekt, welcher den Bau leitet, heisst der Werkmeister (*magister operis, Werckmeister vff der Steinhutten),* er nimmt innerhalb der Genossenschaft der bei dem Münsterbau thätigen Kräfte eine Stellung ein, welche der eines Zunftmeisters analog ist. Unter ihm stehen die Steinmetzen *(lapicidae),* von welchen der oberste der Parlier *(Balier)* ist. Die Steinmetzen, wenn sie auch Gesellen genannt werden, haben doch die Stellung selbstständiger Meister, wie denn auch der Ausdruck Geselle in älterer Zeit soviel heisst wie Zunftgenosse, und der Geselle in unserem Sinne Knecht genannt wird. Manchmal kommt auch ein *alumnus fabrice* vor. Das wird als Lehrbube oder als Geselle im modernen Sinne zu verstehen sein. Ausserdem hat das Werk seinen Zimmermann, seinen Schmied. Endlich haben die auswärts gelegenen Güter ihre besonderen Verwalter, zu denen namentlich *„der Meinster und die Meinsterin“* zu Bibelnheim (bei Bad Sulz), der Grubmeister des Steinbruchs zu Gressweiler (bei Mutzig), der Meier und die Meierin auf dem Hofe zu Niederwiher, die Förster in Holchen und Hiltershofen gehören.

*Alfred Woltmann.*

**(Schluss im nächsten Hefte.)**

# Ein damascenischer Leuchter des XIV. Jahrhunderts.

Von **J. Karabacek.**

Die an Kostbarkeiten überaus reiche Kunstsammlung des Herrn Grafen Rudolf Hoyos in Wien enthält unter anderen Gegenständen der orientalischen Kunstindustrie auch einen arabischen Leuchter, welcher im wahren Sinne des Wortes als ein Unicum gelten kann. Der Besitzer erwarb das Stück in Damascus, wo es gerade vor einem halben Jahrtausend in die berühmte Omajjaden-Moschee als Stiftung eines mamlûkischen Emîr's gelangt war. Nicht allein dieser Umstand, dem zufolge unser Leuchter, als einziges Exemplar, noch einen besondern historischen Werth gewinnt; sondern auch seine ganz merkwürdige technische Erscheinung rechtfertigen dessen Veröffentlichung: sie mag aber insofern noch erwünscht sein, als bis jetzt leider nur sehr wenige chronologisch sichere Ueberbleibsel aus der Blüthezeit der morgenländischen Kunstindustrie in einer den wissenschaftlichen Anforderungen genügenden Weise bekannt gemacht worden sind.

Hier nun die Beschreibung.

Die aus der beigegebenen Vignette [1]) ersichtliche Form des Leuchters erscheint dreitheilig. Der unterste Theil oder Sockel verläuft im Durchmesser glockenartig von 340 Mm. an der Basis bis zu 245 Mm. seiner obern, durch ein Doppelfries bekränzten, Fläche. Die Höhe ergiebt 220 Mm. — Der zweite Theil oder Hals, welcher in einer 20 Mm. hohen Auftreibung des gegen die Mitte zu abfallenden Glockendaches eingelassen ist, hat eine Höhe von 98 Mm. bei einem mittleren Durchmesser von 62 Mm. — Der dritte Theil endlich, oder der zur Aufnahme der Kerze bestimmte Kopf, misst in der Höhe 60 Mm. und an der Oeffnung im Durchmesser 83 Mm. — Die wirkliche Höhe des Leuchters

[1]) Zum Schluss des Aufsatzes.

aber beträgt 384 Mm. Das Ganze aus getriebenem, etwa 4 Mm. starkem, Messing ist vollständig bedeckt mit einer herrlichen Blumen- und Vögelornamentik, mit Arabesken, Inschriften und Wappenfiguren von aufgelegten und eingehämmerten gravirten Silber- und Kupferplättchen. Das Verfahren dabei war folgendes: die inneren Flächen der Zeichnungen sind gegen die aufstehenden Contouren zu abgehämmert und erscheinen demnach etwas gewölbt. Dadurch, sowie dass knapp an den Umrissen mittelst Grabstichels auch noch feine scharf punktirte Linien gezogen wurden, fanden die zum Belegen verwendeten Metallplättchen einen gewissen Halt, der überdies noch durch ein pechartiges Bindemittel verstärkt wurde. Doch erscheinen die Contouren so zart und unmerklich erhöht, dass man schwer zu begreifen vermag, wie diese Metallplättchen solch eine Festigkeit gewinnen konnten, dass jetzt noch viele derselben trotz der ersichtlichen gewaltsamen Beschädigung des Leuchters anhaften. Und so mag das silberschimmernde Prachtstück mit den feinen vergoldeten Linien seiner Ornamentik im neuen vollkommenen Zustand wohl einen herrlichen Anblick gewährt haben.

Fassen wir nun die Ornamentirung selbst in's Auge. Die durch herausgetriebene verzierte Gesimse bekränzte Mittelfläche des Sockels wird in vier Felder getheilt: zwei davon sind durch eine blumengefüllte Kreisrundung für sich abgeschlossen und enthalten je ein aufgelegtes Wappenbild (Fig. A.); die beiden andern aber werden durch eine in zierlichem Laubwerk aufgerollte Inschrift (Fig. 1 und 2) beherrscht, deren Höhenbuchstaben nicht weniger als 115 Mm. messen. Sie weist in das XIV. Jahrhundert und ist im prächtigen verschlungenen *Tûmâr*-Zug ausgeführt; ich lese:

*el-dschenâb el-'âlî el-maulawî el-emîrî el-kebîrî es-seifî kasîm ustâd ed-dâr el-kerîmî Toka Timur emîr médschlis, 'azza násruhu.*

d. h. »die hohe Excellenz, Client des Herrn des Gross-Emîrs Seifed-dîn, Vertrauter des Ustâd-ed-dâr (Majordomus) des Hochedlen, Toka Timur, Staatsrath, dessen Sieg verherrlicht werde!«

Um das Glockendach herum, an seiner äussern Peripherie, als Abschluss des obersten Gesimses, läuft ein mit fliegenden Vögeln figurirtes Band, welches durch vier später noch zu besprechende Schilde (Tartschen, arab. dárake) getheilt wird. Die übrige gegen den Hals zu abfallende Fläche des Glockendaches enthält in zwei, durch blumengefüllte Kreise abgeschlossenen Hälften die obige Inschrift, nur mit dem Unterschiede, dass nach *el-kebîrî* noch das Wort *el-machdûmî* folgt. — Der Hals des Leuchters zeigt zwischen zwei einfach ornamentirten Bändern ein drittes eingefügt, welches durch vier Medaillons ausgefüllt ist. Diese letztern wechseln in der Art ab, dass auf je eines mit dem

schon erwähnten Wappen, ein anderes mit der Tartsche, die überdies noch von ab- und zufliegenden Vögeln umgeben erscheint, folgt. — Am Kopfe des Leuchters endlich, zwischen zwei Gesimsen, wiederholt sich auf einem durch zwei Tartschen getheilten Bande die in ihren Titeln abgekürzte Inschrift des Sockels.




Wie bei den meisten muhammedanischen Denkmälern dient auch hier der epigraphische Theil als wesentlichster Behelf zur Bestimmung und Datirung des Gegenstandes. Wir finden nämlich, übereinstimmend mit den von mir jüngst dargelegten Gesichtspunkten, gerade in den

eigenartig entwickelten Schriftzügen unsres Leuchters die Merkmale, welche zugleich auch die nutzbringende Heranziehung der historischen Kritik für die Zwecke unsrer Untersuchung gestatten [2]). Es ist bereits früher bemerkt worden, dass die in Rede stehende Inschrift im grossen Ductus des *Tûmâr*, dessen eigentliche Blüthe in das XIV. und XV. Jahrhundert fällt, ausgeführt ist. Diese Schriftgattung bietet insofern Schwierigkeiten, als sie bei gewissen Formen nicht an die Schriftgesetze sich bindet. Namentlich geschieht dies bei dem *Jâ* im Finalzug und in seiner Ligatur mit incompatiblen Buchstaben. In beiden Fällen verliert das *Jâ* häufig sein graphisches Merkmal, den ausgebauchten Ansatz, und wird zum *Re, Ze* oder *Nûn,* ausgenommen wenn es im Finale mit *Lâm* sich verbindet, wobei es dann gänzlich in diesen letztern Buchstaben aufgeht [3]). Unsere Inschrift birgt nun gerade auch in ihrem wichtigsten Theile eine dieser graphischen Veränderungen. Der Name Toka Timur (in Fig. 2) könnte scheinbar ebenso gut Tokuz Timur gelesen werden, zumal dieser gleichfalls historischen Personen des XIV. Jahrhunderts angehört. Die einzige hierbei in Betracht zu ziehende Persönlichkeit wäre für den ersten Augenblick indess nur der Staatsrath Tokuz Timur, welcher während der kurzen Regierungsdauer des Sultân el-Melik en-Nâsir Schihâb ed-dîn Ahmed (1342) eine politische Rolle spielte. Allein die Nisbe dieses Emîrs ist es-Sâlihi, ein Umstand, der ihn, wie sich später erweisen wird, sofort wieder ausser Combination setzt. Wenn wir nun unter Beobachtung der geschilderten graphischen Eigenthümlichkeiten des Tûmâr, zu welchen unsere Inschrift (Fig. 1 und 2) selbst noch einige sichere Analogien aufweist, bei der Lesung Toka Timur mit Recht beharren, so wird es nicht schwer, hiefür auch die geschichtliche Bestätigung zu finden. Es stehen uns nämlich für diesen Zweck zwei der hervorragendsten biographischen Werke aus der Mamlûken-Zeit zu Gebote. Sie sind grossartige Denkmale des wissenschaftlichen Dranges einer an merkwürdigen Begebenheiten und politischen Umwälzungen reichen Epoche. Das erste mit dem Titel »die verborgenen Perlen über die ausgezeichneten Männer des achten Jahrhunderts d. H.« hat den Scheich Jbn Hadschr al-'As-

[2]) Vgl. meine Abhandlung: Merkmale zur Bestimmung sarazenischer Kunst- und Industrie-Denkmäler (Mittheilungen des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie, X. Jahrg. 1875, p. 301 ff., wo auch p. 306 der Schreibfehler »el-Makkari« in Lisân ed-dîn zu verbessern ist).

[3]) Das Wort *sâlla* (segnen) erscheint im Tûmâr z. B. ganz wie *sall* ohne *Jâ*, was oft schon zu Irrungen Anlass gegeben hat. Wenn man aber weiss, dass in solchem Falle der Ausläufer des vermeintlichen *Lâm* gegen die Regel des Tûmâr tief unter die Grundlinie herabgeht, so wird man kaum das ligirte *Jâ* in ihm verkennen dürfen.

kalânî († 1448) zum Verfasser und enthält nicht weniger als über 4500 Biographien des XIV. Jahrhunderts [4]). Das andere, mit mindestens ebenso vielen Lebensbeschreibungen, gehört dem freisinnigen ägyptischen Geschichtschreiber Abû-l-Mahâsin († 1469) an [5]).

Unter mehreren in diesen beiden Werken angeführten Persönlichkeiten des Namens Toka Timur finden wir nun auch einen Emir Seif ed-dîn Toka Timur mit der Nisbe *esch-Scherîfî* [6]). Was wir dort über ihn erfahren, ist folgendes: Toka Timur war einer der damascenischen Emîre und Kämmerer. Als Tokuzdemir die Statthalterschaft von Damascus bekleidete, ernannte er unsern Emîr zum Oberstkämmerer daselbst. In dieser Stellung zeigte sich Toka Timur anfänglich hart gegen das Volk, ward aber später wohlwollend und führte einen belobten Lebenswandel. Zu Beginn des Jahres 749 d. H. (= April 1348 n. Chr.) übergab ihm der Emîr Arghûnschâh die Statthalterschaft über Rahaba, als Nachfolger des Nâsir ed-dîn Muhâmmed ibn Schehrî, von wo er jedoch bald wieder abgerufen wurde. Nach Damascus zurückgekehrt, starb Toka Timur erblindet im Schewwâl 750 (= 13. Dec. 1349—10. Jan. 1350). — Diese Nachrichten genügen, um die Identität der auf unserem Leuchter genannten Persönlichkeit mit dem eben erwähnten Toka Timur festzustellen. Dass derselbe die Nisbe *esch-Scherîfî* führt, während sie am Leuchter *es-Seifî* lautet, darf nicht befremden, weil die Mamlûken fast immer eine doppelte, ja auch dreifache, *Nisbe* d. h. Beziehung (auf die Abstammung) führen. Einige Bemerkungen über den Ursprung und das Wesen dieser eigenthümlichen Gepflogenheit werden das Verständniss unsrer Beweisführung erleichtern.

Mamlûk bedeutet Sclave. Zumeist in frühester Jugend aus den Steppen von Kipdschak und der Mongolei, aus Circassien und Kleinasien weggeschleppt, wurden die Mamlûken auf die syrischen und ägyptischen Märkte zum Verkauf gebracht [7]). Dort entschied sich ihr

---

[4]) Arabische Handschr. der k. k. Hofbibliothek in Wien, 4 Bände mit 2564 Seiten. Codex 1172.

[5]) *El-manhal es-sâfî wa-l-mustaufî ba'd el-wâfî.* Arab. Handschrift der Wiener Hofbibliothek, 2 Bände in Gross-Folio mit 1698 Seiten. Cod. 1173.

[6]) Abû-l-mahâsin, l. c. II. Band, Blatt 6a. — 'Askalânî, l. c. II. Band, Blatt 78a, welcher dem Toka Timur auch noch den Titel *Silâhdâr* (Oberstwaffenträger) giebt.

[7]) Nach den Quellen ward der Sclavenhändler euphemistisch Kaufmann *(tâdschir)*, ferner Treiber *(dschâlib)* oder Herr *(chawâdscha)* genannt. Dass sogar Emîre als „Treiber" mit dem einträglichen Sclavenhandel sich befassten, davon giebt Abû-l-mahâsin l. c. I. Bl. 163a ein Beispiel: Der tapfere Emîr Inâl reiste wiederholt nach Circassien und brachte von dort ganz nach Art der Sclavenhändler jedesmal einen „Trieb" Sclaven nach Kairo, wo er sie dem Sultân Muajjed Scheich verkaufte. Vgl. auch Abû-l-mahâsin, l. c. I. Bl. 367 r.

Schicksal. Aber nicht allein die körperlichen Vorzüge und der dadurch sich bestimmende Kaufpreis, sondern vielmehr die gnädige Fügung des Zufalls, welcher den Mamlûken früher oder später in die Hände eines hochgestellten Herrn brachte, war für die Gestaltung seiner Zukunft bestimmend. Hatte er sogar das Glück, von dem Sultân gekauft zu werden, so eröffneten sich ihm die glänzendsten Aussichten: und darauf hatten gar Viele die Anwartschaft. Der Bedarf an Menschenwaare für die kaiserliche Sclavengarde stieg nämlich in dem Verhältnisse der Entwicklung des auf rücksichtsloseste Gewalt gebauten Mamlûkenstaates. Wie früher schon unter den Ajjûbiden die Mamlûkengarden zur Bezähmung einheimischer, namentlich der arabischen, Elemente verwendet wurden, oblag ihnen später seit der Erhebung Eines aus ihrer Mitte auf den ägyptischen Thron (1250) mehr noch der persönliche Schutz des Erwählten, dem sie durch genossene Wohlthaten jeglicher Art tief verpflichtet waren. Die Möglichkeit, mittelst Wahl den Thron zu erlangen, führte daher die Emire zu ungeheurem Aufwande an Mamlûken [8]). Gleiches Recht für Alle galt bei der Erreichung dieses höchsten Ziels im ehrgeizigen Streben der Sclaven, denn »jeder von ihnen« sagt treffend ein arabischer Geschichtschreiber »trägt das Phantasiebild des Sultanats im Gehirne von dem Momente an, wo er zum Verkauf auf den Markt geschleppt wird, bis zu seinem Tode« [9]).

Bevor nun der Mamlûk die oberste Stufe solcher Fähigkeit wirklich erreicht, d. h. im Stande der Freiheit Gross-Emîr geworden war, musste eine lange Reihe von Bedingungen erfüllt sein. Wenn die vornehmlich auf Stählung der körperlichen Kräfte und kriegerische Ausbildung gerichtete Erziehung, von der uns der feinbeobachtende Seneschall Joinville ein so wahrheitsgetreues Bild entwirft, vollendet war;

---

[8]) Bektimur, Gouverneur von Safed, hatte beispielsweise 800 Mamlûken in seinen Diensten, und wenn er in ihrer Begleitung ausritt, sah es fast aus, als wäre dies die Besatzung der Festung (Abû-l-mahâsin, I. Bl. 192a). Der Emîr Itmisch besass etwa 1000 (l. c. Bl. 154r), Sultân Beibars 10,000 (l. c. Bl. 202r), Sultân Kilawûn 12,000 (l. c. II. Bl. 188r) Mamlûken u. s. w. Der Sold *(dschamkîjje)* verschlang riesige Summen, zumal die Emîre aus dem obenbezeichneten Grunde sich zu überbieten suchten. Während z. B. Sultân Barkûk nach Abû-l-mahâsin, I. Bl. 182a, seinen 5000 Sclaven monatlich 400,000 Dirhem, also für den Mann 80 Dirhem oder 4 Dinâre (Ducaten) auswarf, bewilligte der uns schon bekannte Emîr Inâl, ein gewesener Mamluk Barkûk's, einigen seiner Mamlûken den monatlichen Sold von 5000 Dirhem (= 250 Dinâre), dem Geringsten aber 10 Dinâre. Vgl. Abûl-mahâsin, I. Bl. 162r.

[9]) Kotb ed-dîn, Chronik von Mekka, Textausgabe von Wüstenfeld, III. p. 189. Diese Einbildung ging soweit, dass ein armseliger, äusserst kahlköpfiger und lahmer Mamlûk zu seinem ihn ausbietenden Führer sagte: „Vielleicht wird noch der kahlköpfigste und lahmste Mensch als Sultân in Aegypten herrschen!“ l. c. p. 223.

so folgte aus der nach und nach erworbenen Stellung zum Herrn *(Ustâd)* d. h. aus der Art und Weise des Dienstes, die ordo et dignitas mancipiorum. Es unterschieden sich demnach die Mamlûken in die *Kibâr* und *Sighâr* d. h. die Grossen und Kleinen [10]).

Wie nach alter römischer Anschauung in dem Wesen der Sclaverei schon der Keim zur vollkräftigen Persönlichkeit lag, die aber erst durch die manumissio gleichsam erweckt wurde, ebenso galt auch in der mamlûkischen Staatseinrichtung die Freilassung *('atk)* als eine gewöhnliche Folge des Verhältnisses des Mamlûken zu seinem Ustâd. Die potestas *(mulk)* gieng in eine Clientel über, und es konnte geschehen, dass selbst Freie freiwillig unter besondern Umständen zur Erlangung der letztern, in den Stand der Mamlûken traten, wodurch ihnen eben eine ausgiebige Protektion gesichert schien [11]). Der freigelassene Mamlûk heisst *'Atîk* oder *Mú'tak*, der Freilasser *Mú'tik.* Das Verhältniss zwischen beiden gestaltete sich oft sehr innig und führte nicht selten zur Verschwägerung durch Heirath [12]). Als eine der merkwürdigsten Seiten des mamlûkischen Wesens kann gewiss die angesehen werden, wonach die Freigelassenen dem Freilasser gegenüber ihren status servitutis nominell aufrecht erhielten; daher denn auch die direkten Anreden: »O Herr, du bist unser Ustâd und wir sind die Mamlûken« oder »Ich bin dein Mamlûk« oder »O Herr, deine Mamlûken insgesammt bleiben

[10]) Beispiele bei Abû-l-mahâsin I, Bl. 127a, 142a, 173r, 210a, 213a, 215a, 306a, 319r, 326r, II. 364r u. s. w. — Die Bezeichnung *Kúdamâ* „Alte" (Abûl-mahâsin, I. 144a, 224r, 243r etc.), also dem Wortlaute nach das römische „mancipia veterana", bezieht sich jedoch nur auf die Zeit, und nicht, wie das letztere, auf das Vertrauen, welches dem Mamlûken zu Theil wurde. Dem widerspricht scheinbar die Stelle im Codex CXLVII der königl. Bibliothek zu Kopenhagen, Bl. 24 rev. f., wo die Auszeichnung des Emîr Kaitbai, seine Correspondenz mit dem Hofe auf rothem Papier führen zu dürfen, nach dem Texte leicht auf seinen Rang als „Alter" gedeutet werden könnte. Indess, Kaitbai war Gouverneur der Festung Karak, und als solcher allein genoss er jenes Vorrecht, das mit ihm nur noch der Vicekönig von Damascus theilte.

[11]) Ein sehr lehrreiches Beispiel finde ich bei Abû-l-mahâsin l. c. II. Bl. 190r: Kausûn, der mächtige Günstling und Schwiegersohn des Sultân Nâsir, kam als Knabe im Gefolge einer Gesandtschaft des Uzbek Chân nach Kairo. Als er eines Tags mit einem Kaufmann die Citadelle bestieg, ward er von dem Sultân erblickt und erregte dessen Bewunderung. „Um wie viel verkaufst du diesen?" frug der Sultân. „Er ist kein Mamlûk," war die Antwort, aber Nâsir sagte: „Kein Zweifel, dass ich ihn (dennoch) kaufe!" worauf er ihm die Summe von 8000 (nach Askalânî, l. c. III. Bd., Bl. 28a, aber 80,000) Dirhem zuwägen liess. Diesen Kaufpreis sandte Kausûn seinem Bruder in die Heimat. Wer die Art und Weise der arabischen Stilistik kennt, wird aus dieser lakonischen Erzählung, trotz allem Anscheine, keinen Gewaltstreich herausfinden können, wodurch das oben Gesagte umgestossen würde.

[12]) Bei Abûl-mahâsin, l. c. II. Bl. 366a, ein Beispiel für viele.

dies in ihren Herzen« u. s. w., wenn auch der Anredende dem Angeredeten schon vollständig ebenbürtig gegenüberstand. Und so wird es kaum überraschen, dass in einem Staate, wo nicht selten ein scharfgeschliffener Dolch und ein sicherer Stoss von rückwärts die Thronerledigung vollzogen, selbst dessen Oberhaupt im günstigen Falle der Entsagung oder Entsetzung sogleich wieder das Bewusstsein des Sclaven fand: »der Mamlûk küsst die hohe Hand seines Herrn« schrieb dann der abgesetzte Sclave dem Eingesetzten [13]). Dieser gewohnheitsmässigen Bezeugung der Unterwürfigkeit und vollen Hingebung, die freilich oft nicht mehr als eine leere Phrase war, fand nun auch äusserlich ihren Ausdruck durch die Führung der Nisbe d. h. Beziehung auf die Abstammung, in den Titeln. Kein Mamlûk, selbst der Sultân nicht, entschlug sich dieser Formalität [14]).

Die Nisbe war mehrfach. Sie konnte auf den Sclavenhändler sich beziehen, ward aber, soviel mir Titel aus mamlûkischen Inschriften bekannt sind, in solchen niemals angewendet [15]). Die Nisbe auf den Ustâd (dominus) findet sich jedoch regelmässig [16]). Auch auf den Freilasser kann sie lauten [17]), doch vermag derselbe mit dem Ustâd identisch zu sein. Endlich findet sich, wiewohl seltener, die Beziehung auf einen geographischen Namen [18]).

---

[13]) Es geschah wohl auch, dass ein Sultân mit dem Bewusstein, ein Sclave zu sein, den Thron bestieg. Sultân Lâdschin wurde (1299) ermordet, weil er das den Mamlûken gegebene Versprechen, auch förderhin im Glanze der Majestät sich nur als einen aus ihrer Mitte zu betrachten und sich nicht über sie zu erheben, gebrochen hatte. Abû-l-mahâsin, II. Bl. 201a.

[14]) Der furchtbare Christenfeind Sultân Kilâwûn († 1290) führt selbst auf seinen Goldmünzen an ausgezeichneter Stelle die Nisbe es-Sâlihî, d. h. Client des el-Melik es-Sâlih Nedschm ed-dîn Ajjûb; auf den Silberstücken aber die Nisbe en-Nedschmî el-Alfî „Cient des Nedschm ed-dîn Ajjûb, der Tausender". Letztere Bezeichnung geht auf die 1000 Dinâre, um welche der Sultân Nedschm ed-dîn Ajjûb ihn gekauft hatte (Abû-l-mahâsin, II. Bl. 187a f.). In einem im Metrum Sarî' abgefassten Lobgedichte auf Kilâwûn vom Imâm 'Abd el-wahhâb ibn Fadhl-allâh (l. c. II. Bl. 83a), wird der Ursprung des Alfî natürlich anders hergeleitet: da der Sultân im Schlachtengetümmel Tausenden gegenüber furchtlos Stand hält, heisst er „der Tausender".

[15]) Vgl. Abû-l-mahâsin, I. Bl. 103a, 107a f., 173r, 250r, 263r, 367r, u. v. a. — Kotb ed-dîn, l. c. III. p. 201, 222 u. s. w.

[16]) Ein Beispiel für viele bei Abû-l-mahâsin, II. 183a.

[17]) Abû-l-Mahâsin, I. Bl. 127a, 306a u. s. w.

[18]) Kutlûboghâ führte z. B. die doppelte Nisbe ez-Zâhirî el-Karakî: erstere von seinem Ustâd Sultân ez-Zâhir Barkûk, letztere von der Festung Karak, wohin er seinem Herrn ins Gefängniss folgte (Abû-l-mahâsin II. Bl. 183a). — Der Emîr 'Alî el-Mâridînî (l. c. II. 129a) hatte die Nisbe, weil er ursprünglich Mamlûk des Fürsten von Mâridîn gewesen. Eine Glaslampe mit Wappen, Titel und Nisbe dieses Emîr's aus der Hasan-Moschee in Kairo war in der ägyptischen Abtheilung der Wiener Weltausstellung zu sehen.

Nach der vorstehenden kurzen Erläuterung wollen wir nun an die Entscheidung der Frage bezüglich unsres Toka Timur gehen. Mit demselben liegen uns zwei Nisben vor: das esch-Scherîfî der Quellen und das es-Seifî des Leuchters. Letzteres schliesst nach dem Gesagten die Beziehung auf den Sclavenhändler aus, ersteres weist jedoch auf eine solche hin, da eine derartige Nisbe zu einem mamlûkischen Emîr nicht passen würde. Wir dürfen daher unter der mit esch-Scherîfî bezogenen Persönlichkeit um so eher den Sclavenhändler suchen, als dafür auch ein quellenmässiges Analogon sich vorfindet [19]). Was nun das es-Seifî anlangt, so möchte man zuerst an die Beziehung auf einen Sultân mit dem Titel Seif ed-dîn denken. Als der hier überhaupt in Betracht kommende wäre der Sultân el-Melik el-Mansûr Seif ed-dîn Kilâwûn († 1290); allein die Nisbe auf diesen lautet in den Quellen el-Mansûrî nach dem Lakab (Ehrentitel) el-Melik el-Mansûr, wobei noch zu bemerken ist, dass Toka Timur als ehemaliger Mamlûk dieses Sultâns nicht nur ein ungewöhnlich hohes Alter erreicht haben müsste, sondern in diesem Falle auch von den Quellen als einer der Kúdamâ (s. Anm. 10) namhaft gemacht worden wäre, was immer geschieht, wenn ein »Alter« erst unter dem Sohne oder Enkel seines Ustâd eine wichtigere Rolle zu spielen begann. Allem dem steht endlich noch der übrige Text unsrer Inschrift entgegen, woraus klar hervorgeht, dass die Nisbe es-Seifî keinesfalls auf Sultân Kilâwûn gehen könne, eine Zurückdatirung des Leuchters in die Zeit von dessen Gross-Emirât, also in die zweite Hälfte des XIII. Jahrhunderts, aber aus historischen und palaeographischen Gründen unstatthaft sei. Wer mit der Fassung von derlei Inschriften vertraut ist, wird demnach die fragliche Nisbe unbedenklich mit der unter dem Titel eines Ustâd ed-dâr (Majordomus) gemeinten Persönlichkeit in Zusammenhang bringen. Sehen wir also, inwiefern uns die Geschichte hier weiter hilft.

Wir wissen bereits, dass Toka Timur durch Tokuzdemir im Amte befördert ward. Dies fiel in die Zeit, als Letzterer nach dem Ableben des Idighmisch Vicekönig von Damascus wurde (Dez. 1342) und daselbst bis kurz vor seinem Tode (Sept. 1345) verblieb [20]). Dieser Tokuzdemir führte, wie fast alle Mamlûken-Emîre, den Titel Seif-ed-dîn (Schwert der Religion); da jedoch seine bis ins Einzelne durch die Ge-

---

[19]) Abû-l-mahâsin, I. Bl. 144r sagt nämlich in der Biographie des Emîr Thanbogha esch-Scherîfî en-Nâsirî: „sein Ursprung ist aus den Mamlûken des el-Melik en-Nâsir Faradsch und seine Nisbe esch-Scherîfî geht auf seinen Kaufmann.“

[20]) Abu-l-mahâsin, II. Bl. 6 rev. ff.

schichte aufgedeckte Lebensbahn keine Spur aufweist, welche uns zur Annahme berechtigte, als hätte er dennoch die Stelle eines Obersthofmarschalls (Majordomus) bekleidet, so werden wir auf eine Beziehung der fraglichen Nisbe zu ihm verzichten müssen. Anders verhält es sich mit Emîr Seif ed-dîn Arghûn Schâh dem zweiten und eigentlichen Gönner Toka Timurs. Beide waren Landsleute, Mongolen. Nachdem Arghûn Schâh von dem Ilchâniden Bû Sa'îd, dessen Sclave er war, geschenksweise an den ägyptischen Sultân Nâsir ed-dîn Muhammed überlassen worden, entwickelte er, nach seiner Freilassung rasch von Würde zu Würde steigend, eine besondere Liebhaberei in der Erwerbung von Mamlûken und Pferden [21]. Unter der Regierung des el-Melik el-Kâmil Seif ed-dîn Scha'bân (4. Aug. 1345—20. Sept. 1346) wurde er Ustâd ed-dâr, mit welchem hohen Amte zu jener Zeit die weitgehendsten Befugnisse über Alles, was die kaiserlichen Paläste, Schätze, Güter, Pagen, Sclaven u. s. w. betraf, verknüpft waren. Bald jedoch, nachdem Arghûn Schâh als Rädelsführer an der Entthronung und Ermordung seines Wohlthäters theilgenommen, ward er von dem Nachfolger und Bruder Scha'bân's, el-Melik el-Muzaffar Hâdschî, seines Amtes entsetzt und zum Statthalter von Safed ernannt (Jan. 1347). Kurz darauf kam er in gleicher Eigenschaft nach Haleb, und noch in demselben Jahre erhielt er endlich die Würde eines Vicekönigs von Damascus, wo er Dienstag den 24. September, Morgens, seinen Einzug hielt [22]. —

Es kann nunmehr kein Zweifel über die Beziehung unsrer Inschrift zu den eben geschilderten historischen Thatsachen bestehen. Geht schon aus der raschen Beförderung des Toka Timur zum Statthalter bald nach dem Erscheinen Arghûn Schâh's in Damascus eine gegenseitige Vertraulichkeit hervor, so können wir bei der jetzt nicht mehr ungerechtfertigten Annahme eines Clientel-Verhältnisses zwischen Beiden, auch das Emirat im Staatsrathe dem Toka Timur auf Verwendung seines Gönners von jener Zeit an zuweisen, wo dieser Ustâd ed-dâr geworden (Aug. 1345 — Sept. 1346). Wir halten eine solche Annahme desshalb begründet, weil, nach vielfältigen Beispielen, eben die Würde des Staatsrathes meist den Uebergang zur Statthalterschaft vermittelte. Und somit wird es auch gestattet sein, die Anfertigung unsres Leuchters in die Epoche zwischen 1345—1348 zu versetzen, da Toka Timur eben im April des letztgenannten Jahres zum Statthalter in Rahaba ernannt, und Arghûn Schâh einige Monate vor Toka Timur's Tode

[21]) 'Askalânî, l. c. I. Bl. 197 rev. f.

[22]) 'Askalânî, l. c. — Abû-l-mahâsin, I. Bl. 101 rev. ff.

(im Juni 1349) ermordet wurde [23]): sie muss aber auch schon desshalb in die Lebenszeit des Arghûn Schâh fallen, weil im entgegengesetzten Falle mit der Nennung des Ustâd ed-dâr nach dem Sprachgebrauch die formelle Anempfehlung an die Barmherzigkeit Gottes verbunden sein müsste. Nicht überflüssig ist indess hiezu die Bemerkung, dass selbst für den Fall der Ausdehnung der Anfertigungsepoche bis ins Jahr 1349 die in diese Zeit fallenden Veränderungen in den Stellungen beider Emîre, welche den Amtstiteln unsrer Inschrift zu widersprechen scheinen, die Datirung des Leuchters dennoch nicht zu alteriren vermöchten, da die Würden eines Ustâd ed-dâr und Staatsrathes den Genuss des Titels auf Lebenszeit nach sich zogen.

A



Nachdem ich also der Herkunft unsres Leuchters entsprechend, genügend nachgewiesen zu haben glaube, dass derselbe als Stiftung des damascenischen Emîrs und Staatsrathes Seif ed-dîn Toka Timur in den Jahren 1345—1348 angefertigt worden sei, möge es gestattet sein, kurz noch einen Gegenstand zu berühren, der ebensowohl mit dem Stifter als seiner Stiftung in Zusammenhang steht: ich meine das folgende, bereits oben erwähnte Wappen (Fig. A). Es zeigt in einem sogenannten normannischen Schild auf rothem Felde [24]) einen heraldisch gestellten einfachen silbernen Adler mit einem herabhängenden runden

---

[23]) 'Askalânî I. Bl. 198a. — Abû-l-mahâsin, I. Bl. 102r.

[24]) Am Originale aus Kupferplättchen. In der Abbildung ist die Schraffirung selbstverständlich nur zufällig, nicht heraldisch.

Brustschildchen, rechtshin, über einen silbernen Kelch schwebend, dessen Mundöffnung von dem Schweif des Vogels bedeckt wird.

Dieses Wappen *(renk)* beweist, dass Toka Timur Ritter gewesen. Zu seiner Zeit war die Führung des ritterlichen Wappens — denn es gab auch andere — auf Waffen, Rüststücken, Kleidern und Geräthschaften hergebrachte Sitte[25]. — Der Kelch im Wappen Toka Timur's ist der Kelch des Ritterthums *(kâs el-futuwwa)*, aus dem der Rittertrunk zu geschehen hatte, sobald die Investitur mit dem Beinkleid des Ritterthums *(serâwil el-futuwwa)* vollzogen war. Dieser Act der Bekleidung mit dem Serâwil, der Hülle der Mannhaftigkeit, wurde öffentlich vollzogen, zur Bezeugung vollendeter Ritterlichkeit[26]. Mit der Investitur und dem Trunke war die Ceremonie, welche dem abendländischen Ritterschlag entspricht, beendet; der Ritter aber hatte die Befugniss, Hose und Kelch, zusammen oder einzeln, als Wappenschmuck neben dem Personalwappen zu führen[27].

Als eine weitere Auszeichnung genoss der Ritter das Recht auf Schild, Lanze und Schwert. Häufig finden sich daher diese Waffenstücke als Insignien, vereint oder vereinzelt, den Wappenfiguren beigegeben. Auf unserem Leuchter begegnen wir dem Schild. Es ist der alte nationale Rundschild, *dárake* (auch *turs*), dessen ursprüngliches Material aus Leder bestand. Aus ihm entwickelte sich der Wappen-

---

[25]) Um nur ein Beispiel aus den Quellen zu citiren, waren bei dem Einzuge des eben erwähnten Emîr's Arghûn Schâh in Damascus sämmtliche oben aufgezählten Gegenstände mit Wappen und Namen desselben geschmückt *(wa-l-dschamî'u bi ismihi wa renkihi)*, Abû-l-mahâsin, I. Bl. 102 a; Cod. Berol. Wetzstein. II. 298, Bl. 23 a. — Es ist begreiflich, dass diese Gepflogenheit gerade für unsere Forschungen auf kunsthistorischem Gebiete die wichtigsten Merkmale zur Datirung und Bestimmung der Denkmäler abgiebt. Gelegentlich meiner Publication über das sarazenische Wappenwesen soll indess darüber ausführlicher gesprochen werden.

[26]) Die arabische Mystik, der die *Futuwwa* als der erreichte „Standpunkt des Starken" gilt, bringt sie lediglich nur mit der (glaubensstarken) vollkräftigen Männlichkeit, die in die Zeit von der erlangten Pubertät bis zum vollendeten vierzigsten Lebensjahre fällt, in Zusammenhang. Ibn el-'Arabî († 1240): el-Futûhât el-Mekkijje; Handschr. der k. k. Hofbibl. zu Wien, Cod. 1912, I. Bd., S. 618.

[27]) Diese beiden Insignien des Ritterthums finden sich thatsächlich auch vereint als Wappenzier auf einem, im Besitze des Freiherrn Alexander von Warsberg befindlichen, kostbaren sarazenischen Helm des XII. Jahrhunderts. Derselbe zeigt die Hose, darüber den Kelch, darunter das Personalwappen, einen Widderkopf en face, nach dem Sternbilde der „Stossende" (Nâthih), alles vollständig blasonirt. Gewöhnlich findet sich nur der Kelch bei dem Wappen. Nach einem Berichte des Gaufrid Vinisauf führte indess Takî ed-dîn, der Neffe Saladins (J. 1191) die Hose in seinem Panier: „habens Baneriam insignitam miro genere distinctionis, scilicet incisarum schemate braccarum", welche Nachricht aber noch Wilken. Geschichte der Kreuzzüge. IV. 416. für einen Scherz erklärt.

schild, indem die dárake durch eine breite querlaufende Binde (*'isâbe)* getheilt, die älteste Form des abendländischen sogenannten Bindenschildes repräsentirte[28]). Für den bindenlosen Schild, wofern nicht andere Abzeichen das Wappen an demselben vertraten[29]), waren schon in den ältesten Zeiten des Islâm die kreisförmigen Ornamentirungen beliebt, welche, merkwürdig genug, noch im XIV. Jahrhundert auftreten, wie die Rundschilde unsres Leuchters beweisen[30]).

Besehen wir nun das Personalwappen Toka Timur's. Wie die meisten sarazenischen Wappenfiguren dem Kreise der Himmelszeichen mit Beziehung auf deren symbolische Bedeutung, entnommen sind, finden wir auch hier den »Adler des Himmels«: er heisst *et-tâ'ir* »der Fliegende« wegen der Ausdehnung seiner Flügel und an seinem Halse funkelt als Talisman der gleichnamige Stern erster Grösse. Diese Symbolik ist an unserm Wappenbild deutlich ausgedrückt[31]). Und wie zugleich das Schweben des Adlers über dem Haupte des Auserwählten dem Morgenländer als glückverheissende Vorbedeutung künftiger Herrschaft gilt, sehen wir hier, in Erinnerung an dieses köstlichste Traumbild mamlûkischen Ehrgeizes, sehr passend die Fittige des Adlers über das Symbol der hiezu erlangten Weihe ausgebreitet[32]).

Wir haben nunmehr nur noch Einiges über die Form und technische Herstellung des Leuchters zu sagen. Was die erstere betrifft, ist dieselbe die altherkömmliche der grossen Moscheen- oder Grabkandelaber. Sie hat sich aber auch sonst im Hausgebrauch, wo europäischer Einfluss nicht umgestaltend auf sie gewirkt, ziemlich analog ent-

---

[28]) Das giebt die wissenschaftliche Erklärung der Herkunft des österreichischen Bindenschilds aus dem Oriente.

[29]) Wie z. B. Leder- oder Wollbüschel, von denen uns das alte sarazenische Wandgemälde in der Kirche von Segovia Kunde giebt, vgl. Monumentos arquitectónicos de Espagna: Zócalos pintados en el interior de la torre de Santo Domingo, vulgo de Hércules. Selbst schon Wâkidî, Kitâb el-maghâzî, ed. by A. v. Kremer, Calcutta 1856, p. 70, 256, überliefert die färbigen Wollbüschel als Abzeichen der Ritter im Heidenthum und in den ersten Kämpfen des Islâms zur Zeit des Propheten, was auch noch durch eine andere Tradition im Cod. 597 der Biblioth. zu Leiden, S. 144, bestätigt wird.

[30]) Schon aus der Zeit 'Omar's, des zweiten Chalifen, wird diese Art von Schildornamentik überliefert. Vgl. Dschâhiz († 869 n. Chr.), el-Mahâsin etc. Handschrift der Wiener Hofbibl., Cod. 356, I. Bl. 34a.

[31]) Auch auf einigen uns erhaltenen arabischen Himmelsgloben des Mittelalters sind die Sterne als Kreise eingetragen.

[32]) Darum prahlt auch der Königsadler in den berühmten persischen Vögelgesprächen des Ferid ed-dîn Attâr (geb. 1216 n. Chr.), dass Alles seine Fittige aufsuche, indem sein Schatten Herrscher schaffe.

wickelt [33]). Wohl nur dieser Gestalt wegen wurden derlei grosse Moscheenleuchter *tôr* (plur. *atwâr*) genannt. Es ist dies eine Bezeichnung, welche in den arabischen Wörterbüchern fehlt; tôr, ein Fremdwort, bedeutet eigentlich einen Krug, aus dem Wasser getrunken wird: also ein Gefäss ungefähr in der Gestalt der *dorak* genannten Kühlkrüge mit engem Halse und breitem Unterkörper [34]). Indess mag diese verführerische Form unserem Leuchter, der vielfach schon auch als volltönendes Glockeninstrument Bewunderung gefunden, dennoch anpassen, wenn man bedenkt, dass er zum Träger einer riesigen Wachskerze, die bei einem Durchmesser von 6,5 Cm. eine Höhe von mindestens 128 Cm. beanspruchte, bestimmt war [35]). Im 'Ujûn et-tewârîch des Muhammed ibn Schâkir, nach Ibn 'Asâkir, findet sich übrigens ausdrücklich erwähnt, dass derlei *Atwâr*-Kandelaber in der Omajjaden-Moschee an verschiedenen Orten aufgestellt wurden [36]).

Schon im Eingange ist die Technik bei der Herstellung unsres Leuchters beschrieben worden: ich füge hier zum Schlusse nur noch einige dieselbe betreffende historische Nachrichten an. Das Bekleiden

---

[33]) In dem handschriftlichen Roman des Prinzen Kamr al-Akmâr und der Prinzessin Schams an-nehâr, einer von Husein ibn 'Alî aus Monastir besorgten türkischen Uebersetzung der bekannten Erzählung aus 1001 Nacht, vom Jahre 1001 d. H. (= 1593 n. Chr.), im Besitze des st. l. Joanneums in Graz, befindet sich die zierliche Abbildung eines solchen Leuchters.

[34]) Abgebildet in der Description de l'Égypte, E. M. Vol. II. Pl. FF. Nr. 2, 3, 5, 15.

[35]) Es würde zu weit abseits führen, wollte ich hier auch über die Blüthe der Wachskerzenfabrikation zu Damaskus im XIV. Jahrhundert einiges sagen; ich habe darüber bereits an einem andern Orte Andeutungen gegeben. Nur die Thatsache sei hier erwähnt, dass gerade zur Zeit unsres Leuchters ausserhalb des westlichen Thores der Omajjaden-Moschee, dem bâb el-berîd (Postthor), in den Vorhallen des schafeitischen Collegiums die Läden der Wachskerzenhändler sich befanden (vgl. Kitâb rihla Ibn Batûta, Ausgabe von Kairo, 1287, I. 53). Wie die Quellen erzählen, hat man daselbst sogar centnerschwere Kerzen mit figuralen Darstellungen zum Verkauf gebracht.

[36]) Quatremère, Hist. des Sultans Mamlouks par Makrîzî, II. Bd., 1. Abth. p. 272. — Auch *scham'dân* bedeutet Leuchter und ist der gewöhnliche Ausdruck dafür. Ein Kronleuchter oder Luster heisst *turájjâ* (pl. *turajjât*). Es gab davon in den Moscheen grosse und kleine, die bei verschiedenen Festlichkeiten abwechselnd benützt wurden, so z. B. in Mekka die grossen nur im Ramadhân und zur Wallfahrtszeit (Azrakî, Chron. v. Mekka, ed. Wüstenfeld, I. p. 332.). Die arabischen Kronleuchter des XIV. Jahrhunderts bestanden (nach mir vorliegenden Zeichnungen) aus einem flachen, tassenartigen, mit Untersatz versehenen Behälter oder Träger, der mit Schnüren oder Ketten an die Decke zu befestigen war. Auf diesen Behälter nun wurden rundherum die Wachskerzen zum Schutze gegen den Luftzug in Glasbecher gesteckt.

von Metallflächen mit Metallplättchen dürfte bei den Sarazenen nicht sehr frühzeitig in Uebung gestanden sein; wenigstens fand ich bei dem gänzlichen Mangel an Beweisstücken, bisher keine darauf bezügliche Nachricht in den ältesten arabischen Quellenschriften [37]). Wohl aber vermag ich zu constatiren, dass das Prinzip dieser Technik bereits im I. Jahrhundert d. H. (= 7. Jahrh. n. Chr.) anderweitig durchgeführt erscheint und schon im III. Jahrh. (= 9. Jahrh. n. Chr.) ganz allgemein in Aufnahme gelangt war: man pflegte nämlich die verschiedensten Objekte aus hartem Holze, wie Kassetten, Thüren, Säulen u. s. w. mit gravirten Plättchen von Gold, Silber, Kupfer und Blei zu bekleiden. Hauptsächlich ward dazu das aus Indien eingeführte sog. Tekholz *(sâdsch)*, ferner jenes der Pinie *(sanáubar)* und der Cypresse *(serw)* benützt. Dagegen fanden die Hölzer der *Dôm*-Palme und Berg-Cypresse *'ár'ar* (juniperus?) nur eine beschränkte Verwendung, weil sie wegen ihrer ungenügenden Stärke und Länge für bestimmte Zwecke, z. B. als Deckenbalken, untauglich erschienen. Es unterliegt keinem Zweifel, dass auch die Metallbekleidung des Holzes nach der eingangs beschriebenen Methode der Einlegung ausgeführt wurde, denn dasselbe Verfahren hat man sogar auch mit farbigem Leder bei Holz- oder Papparbeiten (Büchereinbänden, Behältnissen u. s. w.) noch bis über das XIV. Jahrhundert angewendet [38]). Auf Metallgrund jedoch scheint man in den

[37]) Die frühesten mir bekannten Denkmäler dieser Art sind eiserne sarazenische Helme des XIII. Jahrhunderts und eine prachtvolle kupferne sicilisch-arabische Kanne (ibrîk) aus derselben Zeit.

[38]) Kotb ed-dîn, l. c. p. 193 f. — Nach demselben Schriftsteller (p. 53) war 'Abd ullâh ibn ez-Zobeir († 690 n. Chr.) der Erste, welcher die Ka'ba und ihre Säulen mit Goldplättchen belegen lies. Zweifelsohne geschah dies damals noch unter Mitwirkung fremder Werkleute. Ferner erzählt Abû-l-Walîd Muhámmed el-Azrakî in seinem Kitâb achbâr Mekka (Textausgabe von Wüstenfeld, p. 214 f.) als Zeitgenosse, wie der Goldschmied Ishâk ibn Sálma im Jahre 241 H. (= 855 Chr.), als er auf Befehl des Chalifen Mutawakkil die Restaurationsarbeiten in der Ka'ba besorgte, die alte beschädigte Thürschwelle daselbst durch ein Stück Sâdsch-Holz ersetzte und es mit Silberplättchen bekleidete. Der Ausdruck dafür ist: *albasa safâjih fiddha* (oder *dsáhab)* „mit Silber- (oder Gold-) Plättchen bekleiden", oder wie es l. c. p. 206 heisst: *fa dhúribet 'ala-l-bâb safâjih min fiddha,* „nun wurden auf die Thüre Plättchen aus Silber geschlagen". Daher die Formel: *albasa fiddha madhrûba,* „mit (ein)geschlagenem Silber bekleiden" (l. c. p. 214 u. s. w.). Bei Kotb-ed-dîn, l. c. p. 430, ist auch zu lesen: „ein Lampenträger aus Holz mit aufgelegten Bleiplättchen" *(musáffh bi-r-rusâs)*. Ein gravirtes Metallplättchen heisst: *safîha mankûscha* (Azrakî, l. c. p. 204 ff.). Zu bemerken ist, dass diese Plättchen, wohl aus Zier, mit gravirten Nägeln *(mesâmîr)* aus Edelmetall beschlagen wurden (Kotb ed-dîn, p. 60). — Diese Metallbekleidung verschlang enorme Summen und entzog dieselben dem Geldmarkte, denn die dazu verwendeten Plättchen wurden meist aus gemünztem Gold und Silber umgehämmert. Um nur ein paar Beispiele anzuführen

ersten Jahrhunderten der Hidschra nur Tauschirungen ausgeführt zu haben[39]. Wir müssen also in unserm Leuchter das Denkmal einer merkwürdigen Kunsttechnik, deren Anfänge in Europa nur etwa vierthalbhundert Jahre weit zurückreichen, um so höher halten, je seltener die Vergangenheit Schätze dieser Art auszuliefern pflegt: zu desto grösserem Danke aber sind wir daher auch dem edlen Besitzer verpflichtet, dessen liebenswürdige Bereitwilligkeit eine Publication ermöglicht hat, durch welche vielleicht auch Andere zu weitern wünschenswerthen Forschungen auf gleichem Gebiete die Anregung finden mögen.

---

Nachschrift. Während meiner diesjährigen wissenschaftlichen Reise fand ich in den Bibliotheken zu Berlin, Kopenhagen und Leiden noch weitere handschriftliche Quellenbelege, welche die von mir im Vorstehenden versuchte Beweisführung bestätigend ergänzen. — Was vor Allem die Person des Emîr Toka Timur betrifft, so erfahren wir auch durch den zeitgenössischen Historiker und Biographen Salâh ed-dîn es-Safedî († 762 H.) aus dessen Werk *'Ujûn el-'asr wa 'awân en-nasr* (Berlin, Cod. Wetzst. II., 298; Bl. 59 rev.), dass der Genannte nicht nur in Damascus ein Emîr war, sondern auch daselbst sein Domicil hatte *(kâna .... bi-Dimaschk emîran wa mahálluhu bihâ).* Bei voller körperlicher Gesundheit befiel ihn hier eine Augenkrankheit, die sein Gesicht derart schwächte, dass er der Führung eines Mamlûken, der ihn zugleich von den Grussbezeugungen der Leute in Kenntniss zu setzen hatte, nicht entrathen konnte. Und so lebte Toka Timur durch vier Jahre zurückgezogen im Familienkreise seines, nächst dem Gebäude des Schams ed-dîn innerhalb des Kleinthores *(bâb es-saghîr)* gelegenen Hauses. Am 11. Schewwâl 750 d. i. Mittwoch den 23. December 1349 starb er mit Hinterlassung zweier Söhne. — Wir vermissen in diesem Berichte die Angabe der kurzen Episode von Toka Timur's Statthalterschaft, April 1348 bis unmittelbar vor seinem Tode. Diese Auslassung

sandte der Chalife Walîd († 714 n. Chr.) zu diesem Zwecke 36,000 Goldstücke (Dinâre) nach Mekka. Amîn, der Sohn Harûn al-Raschid's († 813 n. Chr.), widmete 18,000 Dinâre und der obengenannte Goldschmied Ishâk deckte aus 70,000 Silberstücken (Dirhem) seinen Bedarf an Plättchen u. s. w. Kotb-ed-dîn. p. 53 f.

[39]) So liest man bei Azrakî, p. 216: *hálka min hadîd muműwwaha bi-l-fiddha mutafárrika,* „ein Ring aus Eisen mit zerstreutem Silber tauschirt". Oder in Kotb ed-dîn's Chronik, p. 60 die jüngere Nachricht: *wa súffiha bi-l-fidhati-l-mumáwwaha bi-ds-dsáhab,* „und sie (die hölzerne Dachrinne) wurde mit in Gold tauschirten Silberplättchen belegt".

Safedî's ist nur zufällig; sie ist auch belanglos gegenüber der bestimmten Erzählung von Toka Timur's häuslicher Zurückgezogenheit in Damascus. Der Beginn derselben ist, da wir sie vom April 1348 zurückdatiren müssen, in die erste Hälfte des Jahres 1345 zu setzen: somit genau in die Zeitepoche, von welcher an wir aus der Combination mit anderen Nachrichten das Emîrat im Staatsrathe unserem Emîr zugewiesen haben. Nicht nur, dass gerade diese Würde mit lediglich consultativer Funktion (in politischen Dingen) mit dem körperlichen Gebrechen Toka Timur's vereinbarlich ist und gewissermassen als die natürliche Compensation für den unverschuldeten Entgang an Dienstesfähigkeit erscheinen muss; sondern wir finden auch noch anderwärts die Bestätigung für diese unsre Annahme. Im Codex CXLVII der Königl. Bibliothek zu Kopenhagen, Bl. 17 a., wird nämlich ausdrücklich gesagt, dass gerade dem Vicekönig von Damascus vier hohe Würdenträger, und darunter eben auch ein Emîr des Staatsrathes, in der Administration beigegeben waren[40]. Wenn man sich nun erinnert, dass Toka Timur bald wieder von der Statthalterschaft in Rahaba, die sein Emirat im Staatsrathe unterbrach, nach Damascus zurückkehrte: so wird man annehmen müssen, dass dies entweder mit Rückversetzung in seine frühere Stellung oder mit Aufsteigung in eine nächst höhere Würde geschah. Für die erstere Annahme findet sich nun nirgends ein Anhaltspunkt, wohl aber für die letztere. Unter den erwähnten vier damascenischen Administrativ-Beamten nimmt nämlich die nächst höhere Stelle nach dem Staatsrath der *Emîr Silâh* (Emîr der Waffen) ein. Ihm oblag die Inspection des Arsenals *(Silâhchânâh)*; er war das Oberhaupt derjenigen Emîre, welche den Titel *Silâhdâr* (Waffenträger) führten, wobei zu bemerken kommt, dass dieser Titel in der spätern Zeit auch auf die Person des Chefs (als Oberstwaffenträger) übergegangen ist. Und so wird uns mit einem Male klar, dass unser Toka Timur vor seinem Lebensende auch noch dieses Amt bekleidet habe, denn einer seiner Biographen hat uns wirklich den entsprechenden Titel überliefert, wie aus der Anmerkung 6) dieser Abhandlung ersichtlich ist. Die Datirung unseres Leuchters vom J. 1345—1348 wird daher ebenso wenig mehr einem Zweifel unterliegen, als es aus Safedî's Bericht gewiss wird, dass der fromme Stifter des Kunstdenkmals eben an den Folgen seines schweren Leidens — der sogen. ägyptischen Augenentzündung — unter völliger Erblindung eines frühzeitigen Todes starb. —

[40]) Es sind dies der *Atâbek* (Generalissimus) des Heeres, der *Emîr Silâh,* der Emîr des Staatsrathes und der *Emîr âchôr Kebîr* (Oberststallmeister).

Wenn ja die richtige Bestimmung und Datirung unseres Leuchters noch irgend einer Bekräftigung bedürfte, so möchte zum Schlusse gestattet sein, eine solche aus den Reiseergebnissen auch noch für den inscriptionellen Theil herbeizuziehen. Die an früherer Ṣtelle für die Lesart *Toka Timur* beigebrachten graphischen Momente erhalten jetzt ihre volle Erläuterung aus einem der gleichen Periode angehörenden Schriftstücke. Der Codex 640 in der Universitätsbibliothek zu Leiden, aus dem J. 729 H. (= 1329 n. Chr.) enthält am Titelblatt in lapidarem Ductus, weiss auf Gold, die prächtige Widmung an einen mamlûkischen Grosswürdenträger. Was an ihr eben auffällt, ist die Nisbe *el-Aschrafî,* also ein zweifellos sicheres Wort, das die *Re-* oder *Ze-*Form des Final-*Jâ* in identischer Formgebung mit jener des Toka Timur aufweist.



---

# Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen, Museen etc.

(Florenz.) **Mittheilungen aus den königlichen Galerien.**

Es sind erst wenige Jahre her, da man in Florenz in der Sakristei der Kirche S. Maria Maddalena dei Pazzi ein schönes Tafelbild des *Bastiano Mainardi*, eines Lieblingsschülers des Domenico Grillandajo (und später vermält mit dessen Schwester Alessandra) bewunderte. Dieses Bild, das von hoher kunstgeschichtlicher Bedeutung schon deshalb ist, da es vielleicht das einzige Werk des Mainardi, das man ausser den von ihm in seiner Heimath Gemignano ausgeführten Fresken kennt, bildet heute einen Bestandtheil der Sammlung der Uffizien. Es ist in drei Compartimente getheilt und stellt dar den hl. Jakob, den hl. Stephan und den hl. Petrus. Im vorigen Jahrhundert wollte man den hl. Stephan in einen Hieronymus umformen, indem man das jugendliche Gesicht des Heiligen mit einem langen grauen Bart versah, die Gestalt mit einem hässlichen rothen Mantel umhüllte, ihm eine Feder statt der Palme in die Hand gab und zu seinen Füssen einen Cardinalshut sehen liess. Zum Glücke gelang es der Restauration, diese barocke Transformation zu beseitigen und man sieht nun wieder den Heiligen in seiner ursprünglichen Gestalt, gekleidet in seine reiche Diakon-Gewandung.

Das Bild hat eine Höhe von 1,74 Meter und eine Breite von 1,75 M. Die Figuren zeigen Lebensgrösse.

Demnächst findet die Aufstellung eines grossen Tafelbildes des *Lorenzo Monaco* statt, dessen Restauration nun vollendet ist*).

Dieses herrliche Werk, bei dessen Anschauen man sich unwillkürlich sagen muss, hier ist das Höchste geleistet, was die Kunst jener Zeit zu leisten vermochte, schmückte zuerst den Hauptaltar der Kirche des Klosters degli Angeli in Florenz; im 16. Jahrhundert wurde es von da nach der Badia di S. Pietro a Cerreto, welche den Camaldulensern gehörte, übertragen; von hier kam es am 4. November 1864 nach Florenz zurück, um der Galerie der Uffizien einverleibt zu werden.

---

*) Die Aufstellung war wohl längst ersehnt. Burckhardt (III. 795) bezeichnet das hier genannte Bild als das Hauptwerk Lorenzo's.

Das Bild, welches die Form eines gothischen Triptychons hat, zeigt den Reichthum von nahezu 100 grösseren und kleineren Figuren. Den Hauptgegenstand der Darstellung bildet eine Krönung Mariens. Maria sitzt mit Christus auf dem Throne, der die Krone auf ihr Haupt setzt. Sie ist umgeben von sechzehn Engeln; ihr zur Seite stehen je zehn Heilige. Die reichen Pilaster, welche das Triptychon schmücken, zeigen in kleiner Proportion die Figuren der Propheten und Evangelisten. In den drei oberen dreieckigen Tabernakeln, welche die Form eines Baldachins zeigen, ist die hl. Dreieinigkeit in der mittleren, dann in den Seitennischen die Verkündigung dargestellt.

Die Predella zeigt vier Darstellungen aus dem Leben des hl. Bernhard, dann eine Geburt Christi und die Anbetung der Magier.

Hier auch liest man folgende Inschrift:

> HEC . TABVLA . FACTA . EST . PRO . ANIMA . ZENOBII . CECCHI . FRASCHE . ET . SVORUM . IN . RECOMPENSATIONE . VNIVS . ALTERIVS . TABVLE . PER . EVM . IN . HOC ....... [LA] VRENTII . IOHANNIS . ET . SVORUM . MONACI . HVIVS . ORDINIS . QVI . EAM . DEPINSIT . ANNO . DOMINI . MCCCCXIII . MENSE . FEBRVARII . TEMPORE . DOMINI . MATHEI . PRIORIS . HVIVS . MONASTERII.

Das Ornamentale an dem Werk zeigt, abgesehen von dem schönen reichen Schnitzwerk, in der Architektonik so vornehme Verhältnisse, wie solche kaum bei einem anderen Werke jener Zeit, d. i. der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts angetroffen werden. Die Composition des Hauptgegenstandes, dessen Figuren Lebensgrösse besitzen, ist von einfach edler Anordnung. Den Gesichtsausdruck der männlichen Figuren charakterisirt ein würdiger Ernst, das Antlitz der Jungfrau und der Engel verklärt eine himmlische Anmuth. Die Gewandung zeigt eine hohe Linienschönheit, der Faltenwurf ist von edler würdiger Haltung.

Gleiches Lob muss den kleinen Figuren der Propheten und Evangelisten in den Pilaster-Nischen gespendet werden und nicht minder den Historien der Predella. Ein tiefes religiöses Gefühl liess es nirgends zu einer blos äusserlichen Darstellung kommen.

Das Colorit ist im Allgemeinen heiter, von kräftigem Auftrag, dabei aber doch von einer Transparenz, wie sie nur bei Miniaturen angetroffen wird.

Die Totalhöhe des Bildes beträgt 4.70 Meter, die Breite 4.50 M. Die Haupttafel ist 2.52 M. hoch und 3.75 M. breit.

Die Historien der Predella haben eine Höhe von 0.31 M. und eine Breite von 0.54 M. Die Malereien der drei oberen Tabernakel sind je 0.82 M. hoch und 0.50 M. breit.

Die Restauration des Bildes wurde unter Aufsicht der »Commissione Conservatrice delle belle arti« durch Herrn Ettore Franchi, Restaurator der Galerien von Florenz, in geschickter Weise bewerkstelligt.

Florenz. *G: C. G.*

(Frankfurt a. M.) **Mittheilungen aus dem Städel'schen Kunstinstitut.** Verzeichniss der im Jahre 1875 erworbenen Gemälde.

1. *van Goyen, Jan.* Flache Gegend von Wasser und Baumgruppen unterbrochen; in der Ferne ein Ort mit einem Kirchthurm. Unter einer Baumgruppe links das Wirthshaus zum Schwan, vor welchem drei Wagen, mit Personen besetzt, und zwei Reiter Halt machen. Weiter links auf einer Bank zwei Personen, die sich mit zwei vor ihnen stehenden unterhalten. Rechts ein landender Kahn mit sechs Personen und zwei Kühen. Bezeichnet auf dem Kahn V G 1643. Holz. H. 0,34. B. 0,44.

Gekauft von F. A. C. Prestel in Frankfurt a. M. Mk. 1714. —

2. *Tischbein, Joh. Friedr. Aug.* Brustbild eines Mannes in einem braunen Mantel mit kurzem Kragen, sich mit dem Kopf auf die linke Hand stützend (Vater der Testantin, war Goldarbeiter zu Frankfurt a. M.). Lwd. H. 0,59. B. 0,50.

3. *Derselbe,* Brustbild einer jungen Frau (Mutter der Testantin) in gelbem Strohhütchen, grauem Mieder und weissem Kleide. Schwarzer Flor verhüllt Hals und Brust. Goldene Kette und Nadel mit Medaillons. Lwd. H. 0,59. B. 0,50.

Beide Vermächtniss von Fräulein Marie Henriette Lauck in Frankfurt a. M. Nach Angabe der Testantin sollen dies die letzten Bilder des Künstlers sein um 1803—1805. Tischbein starb aber erst 1812.

4. *Oppenheim, Prof. Moritz, in Frankfurt a. M.* Das Verhör. In einem Zimmer sitzt in einem Armstuhl ein alter jüdischer Gelehrter vor einer spanischen Wand, hinter welcher ein grosses Büchergestell fast die ganze Breite des Zimmers einnimmt. Vor ihm ein Junge an einem mit einem reichen Teppich überdeckten Tische vor der aufgeschlagenen Bibel ein scharfes Examen des Grossvaters bestehend. Neben dem Alten die aufmerksam zuhörende Mutter, die Belohnung für den gut Bestehenden auf einem Teller haltend. — Grau in Grau in Oel gemalt. (Bestimmt zur Photographie für das bei Keller in Frankfurt herausgekommene Werk: Altjüdisches Familienleben.) Bez. MOppenheim 1866. Lwd. H. 0,46. B. 0,39.

Geschenk der Söhne des Künstlers, Emil und Guido Oppenheim.

5. *Brueghel der Alte, Pieter,* gen. Bauern-Brueghel. Kirmess in einem Dorfe. Im Vordergrunde ein blinder Leyermann, geführt von seinem Hunde, umgeben von einer Menge Kinder. Im Hintergrunde auf dem Dorfplatze ein Gänserennen und andere Lustbarkeiten. Holz. H. 0,55. B. 0,69. Gekauft vom Frankfurter Kunstverein. Mk. 1100. —

Stammt aus der Sammlung des Hofapothekers Wahle in Mannheim. Versteig.-Katalog Nr. 225.

6. *Guido Reni.* Christus nackt an einen Säulenschaft gebunden, ein weisses Tuch um die Lenden, steht von Schmerz gebeugt. Lebensgrosse Figur. Lwd. H. 1,94. B. 1,16.

Gekauft in der Versteigerung Dr. jur. Th. Wiesen in Frankfurt a. M. 8. Juni 1875. Nr. 34 des Verst.-Kat. Mk. 7200.

Ein Russe mit Namen Trackert soll das Bild seiner Zeit bei einem

Trödler in Frankfurt für eine Kleinigkeit gekauft haben. Er liess den kgl. Experten des Louvre, Georg, dem er befreundet war, nach Frankfurt kommen, um das Bild zu beurtheilen. Es wurde als ächt erkannt. In den dreissiger Jahren bot Trackert das Bild Sr. Robert Peel für fl. 30000 zum Kauf an. Sr. Robert bot fl. 29000, aber Trackert gab es nicht. Im Jahre 1855 bot die Wittwe Trackert das Gemälde dem Städel'schen Kunstinstitut für fl. 21000 an. Es wurde zu theuer befunden. 1856 abermals für fl. 18000. Abermals zurückgewiesen. Wie dasselbe in den Besitz von Dr. Wiesen kam, ist bis jetzt nicht klar geworden. (Alle diese Mittheilungen, mit Ausnahme der vom Städel'schen Institut, sind Traditionen von einzelnen Leuten, die seiner Zeit den Gutsbesitzer Trackert aus Russland, der in Frankfurt wohnte und starb, persönlich gekannt haben.)

Das Bild ist von Valentin Schertle lithographirt und diese Lithographie in Kuglers kleinen Schriften Bd. II S. 610 besprochen.

7. *Zimmermann, Albert.* Landschaft-Motiv aus dem Bayrischen Hochgebirge. Rechts hohes Gebirge, welches sich nach links in eine Fernsicht verliert. Im Mittelgrunde waldiges Terrain mit einem Schloss, hell von der Sonne beleuchtet. Im Vordergrunde Steinbrüche von rothem Sandstein, links ein abziehendes Gewitter mit einem Regenbogen. Bez. A. Zimmermann, München. Lwd. H. 1,72. B. 2,10.

Geschenk des Herrn Georg Rittner in Frankfurt a. M.

*G. Malss.*

(Darmstadt.) **Grossherzogliches Museum. Cabinet der Handzeichnungen.**

Unserem Cabinet der Handzeichnungen wurde vor Kurzem eine höchst erwünschte Bereicherung zu Theil. Es ist dies die Erwerbung einer bisher unbekannten ausgeführten Tuschzeichnung von Cornelius, das Martyrium der h. Catharina darstellend.

Dr. Riegel in Braunschweig, mit dem ich darüber correspondirt, kannte bisher nur eine dafür dienende Aktzeichnung, die sich im Nachlass von Cornelius vorgefunden hatte und wusste durch Heller, dass C. diesen Gegenstand behandelt hatte. Die Zeichnung fällt unverkennbar in die Zeit des ersten römischen Aufenthalts des Meisters, vielleicht zwischen die Faust- und Nibelungenblätter und dürfte für die Kenntniss seiner künstlerischen Entwickelung wichtig und höchst beachtenswerth sein.

Darmstadt. *R. Hofmann.*

# Literaturbericht.

## Kunstgeschichte, Archäologie.

Geschichte der deutschen Kunst im Elsass. Von **Dr. Alfred Woltmann,** Professor an der k. k. Universität in Prag. 330 Seiten gr. 8° mit 74 Holzschnitt-Illustrationen. Leipzig E. A. Seemann 1876. M. 10. —

Eine Summe langjähriger und, man sieht es, mit Vorliebe betriebener Studien zusammenfassend füllt das vorliegende Werk eine längst empfundene Lücke in der Geschichte der deutschen Kunst. Nicht als ob Elsass ein terra incognita geblieben wäre; zu allen Zeiten hat dieses an charaktervollen und theilweise hochbedeutenden Denkmälern reiche Land von Heimischen und Fremden die ihm gebührende Aufmerksamkeit gefunden. Was aber die neueste Zeit noch immer vermissen liess, das war eine zusammenhängende und die Stellung des Einzelnen aus dem Gesichtspunkte der allgemeinen Kunstgeschichte behandelnde Darstellung. Freilich stellten auch hier, wie überall, wo es sich um die Schilderung einer beschränkten Monumentalgruppe handelt, der Schwierigkeiten sich manche entgegen, besonders die Eine, der Mangel einer Continuität, denn Italien ausgenommen und dem Rhein mit Cöln und Trier an der Spitze ist keinem Lande diejenige Summe von Denkmälern verblieben, an deren Hand sich die allseitige und ununterbrochene Entwickelung localer Kunst von der Frühzeit des Mittelalters bis zu den höchsten Zielen der Gothik verfolgen liesse.

So ist besonders die Zahl der vorromanischen Werke eine sehr beschränkte; sie reducirt sich auf die Denkmäler der Plastik und für die Kenntniss der Malerei auf die Otfried-Handschrift in der k. k. Hofbibliothek zu Wien. Ein zweites ebenfalls aus Strassburg (S. Maria) stammendes Miniaturwerk scheint dem Verfasser unbekannt geblieben zu sein, es ist dies die merkwürdige und bilderreiche Aratus-Handschrift aus dem zehnten Jahrhundert in der Stadtbibliothek zu Bern (cf. Hagen, Catalogus Codicum Bernensium. 1874, p. XVII. 108. 648).

Eine zusammenhängende Geschichte der deutschen Kunst im Elsass lässt sich erst seit dem elften Jahrhundert verfolgen. Hier, wie überall, ging die Pflege zunächst von dem Baueifer der bischöflichen Metropole und der Stifter aus. Schon in diesen ersten romanischen Bauten ist eine eigene Entwickelung zu gewahren, die nur mit den unmittelbar auf dem badischen Ufer gegenüber

liegenden Bauten, nicht aber mit den gleichzeitigen Werken der schwäbischen Bauschule und auch nur mit wenigen unter den schweizerischen Monumenten im Zusammenhange erscheint. Als älteste Denkmäler werden genannt die geringen Ueberreste eines zwischen 1007 und 1015 errichteten Münsters zu Strassburg: bestehend aus der Grundanlage von Chor und Querschiff und den östlichen Theilen der Krypta; die Krypta zu Andlau (1049 geweiht) und der Unterbau des Thurmes mit seinem an altchristliche Symbolik erinnernden Portalschmucke. Interessant ihrer seltenen Anlage willen sind die Doppelkapelle zu Neuweiler und das vielbesprochene Octogon zu Ottmarsheim.

Das zwölfte Jahrhundert bezeichnet die Blüthezeit des romanischen Stils. Mit der grösseren Sorgfalt in der Ausführung des Einzelnen verbindet sich eine Veredelung der Verhältnisse und eine Bereicherung der Details, die jetzt, im Gegensatz zu den früheren Bauten, auch der Erscheinung des Aeusseren zu Statten kommt. Gelegentlich fing man auch an — in den Seitenschiffen wenigstens — die Kunst des Wölbens zu erproben (Mutzig und Hagenau), oder es tritt an die Stelle der einfachen Säulen- und Pfeilerreihe der rhythmische Wechsel beider Stützenformen (Surburg und Lautenbach). Endlich, eine Folge der engen Beziehungen, welche die Stifter der Benedictiner und Cistercienser mit ihren geistlichen Centren in der vorgeschritteneren Bourgogne verbanden, mag zum ersten Male auch die systematische Anwendung des Gewölbebaues auf ganze Kirchen versucht worden sein. Diejenigen des Bernhardinerordens sind alle zerstört oder durch Neubauten ersetzt (an die Stelle der alten angeblich vom heil. Bernhard gegründeten und geplanten — Gérard I, 33 — Kirche von Lützel war schon um 1346 ein gothischer Neubau getreten. Trouillat, III 834. IV. 225). Der erste Bau, welcher diesen Fortschritt, die consequente Anwendung von Gewölben, zeigt, ist die wahrscheinlich aus dem Anfang des zwölften Jahrhunderts stammende, jetzt in Ruinen liegende Benedictinerkirche von Alspach, eine zweite diejenige von Murbach, die dritte die Kirche von Rosheim, deren gegenwärtiger Bau jetzt allgemein vom Jahre 1132 datirt wird, und die auch sonst noch, ihres bildnerischen Schmuckes und der eigenartigen Gliederung der Façade wegen von Interesse ist. Eine verwandte Façadenbildung — ohne Zweifel eine Specialität der Elsässer-Schule — zeigen die Kirche von Mauresmünster und Lautenbach, wo die Verbindung einer doppelthürmigen Fronte mit einer über der Eingangshalle gelegenen Kapelle den Anlass zur Nennung mancher Analoga hätte geben können, eine Einrichtung, die, ohne Zweifel auf Cluny zurückweisend, selbst in Mitteldeutschland (Paulinzelle) zur Nachahmung gelangte. Den Abschnitt über die Kunst des romanischen Zeitalters beschliesst eine Abhandlung über den Odilienberg und den Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg.

Im Jahre 1144 war Abt Sugers Chorbau in S. Denis vollendet worden, das erste Werk, in welchem die Principien des neuen Stils nachweisbar zur Geltung kamen. Mit 1180 etwa ist der Sieg desselben entschieden, immer selbständiger und klarer entwickelt sich das gothische System, dessen Kenntnisse durch Lehrende und Lernende sich bald über ganz Europa verbreiteten.

Im Elsass scheint sich der Uebergang zu dem neuen Systeme unter ähn-

lichen Erscheinungen vollzogen zu haben, wie sie in gleichzeitigen Bauten der Schweiz beobachtet werden. Die ersten von diesem Processe berührten Monumente sind noch strenger, einfacher sogar als die der unmittelbar vorhergehenden spätromanischen Epoche. Die Anwendung des Spitzbogens beschränkt sich auf die Wölbung, aber ohne vorerst zu weiteren Consequenzen zu führen: das alte System der Doppeljoche behielt man bei, auch Fenster und Thüren sind noch häufig im Rundbogen geschlossen. Neu sind die Strebepfeiler an der imposanten Façade von Leodegar zu Gebweiler (noch unter französischer Herrschaft vortrefflich restaurirt) und am Chor zu Pfaffenheim, wo zum ersten Male an die Stelle der halbkreisförmigen Apsis ein aus fünf Seiten des Achtecks gebildetes Halbpolygon tritt. Dieselbe Erscheinung wiederholt sich in der annähernd gleichzeitigen Kirche von S. Ursanne im Bisthum Basel, die, wie die Collegiatkirche von Neuchâtel, mit der elsässischen Bauschule augenscheinlich eng zusammenhängend, gelegentlich wohl hätte genannt werden können. Folgt in den vorher erwähnten, wie anderen Bauten, das Detail noch wesentlich den alten romanischen Traditionen, so tritt das gothische System zum ersten Male mit allen seinen Consequenzen in der westlichen Fortsetzung der Stiftskirche von Neuweiler in Kraft; wir finden hier den Strebbogen, und Bündelpfeiler und zwar in gleicher Form für Haupt- und Nebenstützen, das sechstheilige Rippengewölbe, und den Spitzbogen fast allgemein herrschend.

Ihren glänzendsten Ausdruck fand die neue Weise in dem Bau des Strassburger Münsters, der 1176 mit Beibehaltung der östlichen Grundanlage begonnen und langsam mit fortschreitender Kenntniss des fremden Systems gefördert wurde. Noch vor der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts begann der Neubau des Schiffes durch Meister Heinricus dictus Wehelin, wie ein nachträglich von dem Verfasser entdeckter Vermerk in dem Wohlthäterbuche des Münsters besagt. Er fand seinen Abschluss 1275; zwei Jahre später erfolgte die Grundsteinlegung der Façade durch Meister Erwin von Steinbach, der früher wohl selbst an französischen Bauten bethätigt, unter allen Umständen aber in der Anschauung solcher geübt, ihr System mit einer Consequenz zur Geltung brachte, wie es auf deutschem Boden sonst nicht mehr zur Anwendung gelangte. Der Bau dieser herrlichen Façade wurde rasch gefördert bis 1298, als ein Brand, in der Nähe des Münsters ausgebrochen, einen grossen Theil desselben beschädigte. Wie sich in damaliger Zeit unter den Auspicien eines so bedeutenden Meisters nicht anders erwarten liess, verblieb es nicht bei einer einfachen Reconstruction des früheren Systems. Die Höhenmaasse wurden beträchtlich gesteigert und der Oberbau des Schiffes in einer Weise verändert, die auch hier den französischen Stil zu reicher Entfaltung brachte. Erwin † 1318, nach einer wenigstens vier Decennien langen Thätigkeit, die er dem Ausbau des Münsters zugewendet. Diese wurde zunächst fortgesetzt durch zwei seiner Söhne und einen 1339 verstorbenen Enkel. Ihnen folgte ein gewisser Gerlach, unter welchem — so scheint es — die Thürme bis zur Höhe der jetzigen Plattform gediehen. So weit stimmte das Werk noch im Wesentlichen mit Erwin's Entwurf überein, jetzt aber, wahr-

scheinlich unter der Leitung Ulrich Ensinger's (seit 1402) begann die erste Abweichung durch Einschaltung des nüchternen Freigeschosses. Ihm folgten die ungleich tüchtigeren Junckher von Prag, deren Werk, der achteckige Hochbau des Nordthurms, seit 1428 von dem Cölner Johannes Hülz um eine weitere Etage fortgesetzt und schliesslich zur Pyramide geführt wurde, die ihrerseits 1439 in einer freilich gegen den ersten Entwurf sehr verkümmerten Weise zum Abschluss gelangte.

Und wie die Architektur, so zeigt auch die plastische Ausschmückung des Münsters die mannigfaltigen Phasen der mittelalterlichen Kunstentwickelung. Die ältesten Bildwerke gehören dem zwölften Jahrhundert, die übrigen im Wesentlichen zwei Hauptepochen an: dem zweiten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts und Meister Erwin's Zeit. Aus jener mittleren Epoche stammte der bis auf wenige Fragmente zerstörte Portalschmuck des südlichen Querflügels. Der Name einer Bildhauerin Savina, den man dort las, hat bekanntlich seit Specklin's Zeit auf die irrige Annahme geführt, es sei dies eine Tochter Erwin's gewesen, worauf denn Spätere die ebenso unbegründete Annahme basirten, dass auch jener südliche Querarm von Erwin erbaut worden sei. Sicher ist aber nur die Existenz einer Bildhauerin Savina, deren muthmassliche Wirksamkeit in die Zeit zwischen 1230 und 38 fällt und diese in der That sehr seltene Stellung einer Frau mag denn auch zuvörderst den Anlass zur Verewigung ihres Namens gegeben haben. Die Plastik aus Meister Erwin's Zeit gibt sich am glänzendsten in dem dreifachen Portalschmuck der Westfront zu erkennen, hinsichtlich des statuarischen Reichthums und der Mannigfaltigkeit der Beziehungen, zu denen sich die sämmtlichen Theile zu einem cyklischen Ganzen verbinden, das glänzendste Werk auf deutschem Boden.

Von andern Denkmälern gothischen Stils sind die bedeutendsten das Münster S. Georg zu Schlettstadt, S. Martin zu Colmar und S. Theobald zu Thann. Als Vollender der prächtigen Thurmpyramide (1516) dieser letzteren Kirche nennt Schöpflin (Alsatia ill. II, 42) einen Meister »Rumict Valch«, es ist dies ohne Zweifel eine aus der unleserlich gewordenen Inschrift entstandene Missdeutung des Namens Remigius oder Ruman V æ s c h, desselben Meisters wohl, der 1488 den Chor der Basler Carthause wölbte, 1489 beim Bau des Martinsthurmes am Münster derselben Stadt als Experte berufen und seit dem Jahre 1503 an dem nämlichen Bau zum Werkmeister ernannt wurde (Basler Chroniken I. 333. n. 5. Basler Neujahrsbl. 1850. 5. 22).

Das Bild des reichen mittelalterlichen Kunstlebens ergänzen die zahlreichen profanen Bauten, unter denen die Burgen, zumal romanische, durch eine Reihe prächtiger Beispiele vertreten sind.

Seltener sind die Denkmäler der Plastik und Malerei. Jene, soweit sie nicht Theile gothischer Bauten bilden, beschränken sich auf einige Grabmäler, deren mehrere als Werke Meister Wölfelin's von Rufach, des bedeutendsten unter den im vierzehnten Jahrhundert wirkenden Elsässer Bildhauern, genannt werden. Wandgemälde sind nur noch in Bruchstücken vorhanden; man muss, will man die Kunst der Elsässer Maler kennen, ihre Werke im Ausland suchen,

wie diejenigen Nicolaus Wurmser's in Karl's IV. Veste Karlstein bei Prag. Günstiger war die Folgezeit für die Glasmalerei, unter deren Vertretern wir dem bis 1426 in Strassburg wirkenden Hermann von Basel (Gérard II. 68. u ff.), einem Universalisten im wahren Sinne, gerne die gebührende Stellung gegönnt hätten.

Während die Plastik, abgesehen von den Anregungen, welche der kurze Zeit im Elsass weilende Nicolaus von Leyden bot, entweder im alten Geleise sich fortbewegte, oder in handwerklichen Zierstücken das Schicksal der Baukunst, einer spätgothischen Zersetzung und Verwilderung theilte, hebt seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts für die Malerei ein neuer Aufschwung an, er knüpft sich in erster Linie an Martin Schongauer, dessen Werke, künstlerische Bedeutung und Lebensverhältnisse, so weit die sparsamen und vielfach widersprechenden Nachrichten hinsichtlich der letzteren einen Aufschluss gestatten, uns der Verfasser in einem ansprechenden und vielfach neue Gesichtspunkte eröffnenden Bilde vor Augen führt.

Aehnlich gibt der zwischen 1493 und 1516 verfertigte Hochaltar von Isenheim (jetzt im Museum zu Colmar) den Anlass zu einer Umschau über die leider durch wenige und dazu meist noch schwach beglaubigte Werke markirte Wirksamkeit des Matthias Grünewald von Aschaffenburg, des »deutschen Correggio«, wie ihn schon Sandrart nannte.

Neben den epochemachenden Schöpfungen dieser Meister sind eine Reihe von kleineren Leistungen nicht minder wichtig als Merksteine für die ihren höchsten Zielen sich nahende Entwickelung der deutschen Kunst. Wie der Kupferstich in Schongauer den grössten Meister des fünfzehnten Jahrhunderts, so hat auch der Holzschnitt auf elsässischem Boden manche seiner hervorragendsten Vertreter gefunden. Strassburg, der Sitz einer Reihe in das Geistesleben des fünfzehnten Jahrhunderts tief eingreifender Männer, wurde zum Mittelpunkt der humanistischen und reformatorischen Bestrebungen, die, wie in der Literatur, so auch in der Kunst einen vielseitigen Nachhall fanden. Bald erstreckte sich die Mitwirkung der Illustratoren auf alle Zweige der literarischen Production. Der Aufschwung des elsässischen Holzschnitts beginnt zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts und knüpft sich an den Einfluss der Colmarer Schule Schongauer's und die Wirksamkeit Sebastian Brandt's (seit 1498 wieder in seiner Vaterstadt Strassburg zurück). Das Auftreten der Renaissance knüpft sich an Johann Wechtlin (seit 1514 in Strassburg verburgerrechtet), einen Hauptvertreter des Clairobscur. Vor allen bahnbrechend war dann aber der grösste Meister, der seit 1509 für den Holzschnitt in Strassburg thätig wirkte, Hans Baldung Grien, über den uns Verfasser eine wieder auf Grundlage der neuesten Forschung vielfach bereicherte Abhandlung gibt.

Daran schliesst sich der letzte Abschnitt über die Kunst der Renaissance, die hier, wie überall in Deutschland, erst lange, nachdem sie in Holzschnitten, Kupferstichen und anderen Werken der Baukunst sich Bahn gebrochen, auch in der Architektur zum Durchbruch gelangte. Verfasser schildert in Kürze die Hauptwerke dieses Stils, die Rathhäuser, die städtischen Wohnhäuser mit ihren schmucken Erkern, den phantastisch geformten Staffelgiebeln und reich ver-

zierten Portalen mit ehrenfest-trotzigen Sinnsprüchen. Neben Strassburg, wo der vielgewanderte Specklin sein Bestes schuf, hat Schlettstadt in dem Stadtbaumeister Ziegler einen ohne Zweifel an den Quellen der Renaissance gebildeten Vertreter des Neuen besessen. Endlich hat Elsass den Deutschen ein gut Theil der bedeutendsten Renaissance-Theoretiker gegeben: die Brüder Vogtherr, den unerschöpflichen Dietterlein, Specklin. Solch reiches Kunstleben erklärt es, wenn Fremde sich gern an demselben betheiligten, wie der Schweizer Tobias Stimmer, der, 1539, wie Harder nachgewiesen (nicht 1534), zu Schaffhausen geboren, mit seinem Bruder Christoph die Heimath verliess, um in Frankfurt und Strassburg eine einträglichere und seinen Talenten entsprechendere Wirksamkeit zu finden. Tobias scheint diess gelungen zu sein, während Christoph, ohne Zweifel minder glücklich, der Kunst entsagte; er schrieb sich 1581 »der Löbl. vörderösterreichischen drey Landständen Diener und Generaleinnehmer des Maasspfennigs Elsass- und Sundgäuschen Gestads«. (Illustr. Schweiz. 1872 S. 122 u. f.)

Es ist ein ansprechendes Bild, welches der Verfasser in seinem Buche entrollt; in frischen lebendigen Zügen stets die Umschau auf die weiteren Gebiete wahrend, weiss er die Beute seiner Kreuz- und Querfahrten geschickt in den Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte zu fügen. Noch manche Lücke freilich wird der Ergänzung bedürfen, namentlich wird es die Sache künftiger Forscher sein, den kleineren ländlichen Schöpfungen ein aufmerksames Auge zu schenken; denn, geben jene Hauptwerke vor allem den Maassstab zum Vergleiche nach Aussen, so sind diese kleinen Denkmäler nicht minder wichtig zur Erklärung so mancher Besonderheiten localer Kunst. Dem Verfasser der Statistik ist eine lohnende Aufgabe auch jetzt noch bewahrt.

Den Woltmann'schen Werken reiht auch das vorliegende als würdige Leistung sich an, ein neuer Beweis des rastlosen Schaffens, mit dem der Verfasser stets neue Gebiete zu erobern und ebenso geistreich wie formgewandt seine Errungenschaften zum Gemeingute zu machen versteht.

Zürich. December 1875. *R. R.*

Des Johann Neudörfer, Schreib- u. Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus d. J. 1547 nebst der Fortsetzung d. And. Gulden nach s. Handschr. u. m. Anmerkungen hrsg. von **G. W. K. Lochner.** Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters u. der Renaissance herausg. v. R. v. Eitelberger. Band X. Wien, Braumüller 1875. 8°. (XXI, 237 S.) Fl. 2. 50.

Wenn der um die Nürnbergische Kunstgeschichte hochverdiente Verfasser von Zeit zu Zeit mit einer neuen Arbeit auftritt, so ist das für den Freund objectiver Behandlung unsres Stoffes stets ein willkommenes Ereigniss. Auch durch die jüngste Arbeit wurde uns mit jener Anspruchslosigkeit und Bescheidenheit, die nicht den Autor allein, sondern die ganze Periode kennzeichnet, welcher sein Mannesalter angehörte, eine erstaunliche Stofffülle dargereicht, aus welcher die moderne Oekonomie des Faches inclusive der erforderlichen Zuthaten, allgemeinen culturhistorischen Einleitungen, philosophisch-ästhetischen Seitensprünge etc., eine gehörige Reihe von Bänden fabricirt hätte.

Auf jeder Seite dieses Buches, welches sich schlicht genug als nichts weiter denn ein corrigirter Abdruck der Campe'schen Neudörffer-Ausgabe »mit Noten« gibt, hat der Verfasser eine unendliche Menge vollkommen neumitgetheilter Nachrichten, zum erstenmal aus den Urkunden geschöpft, angesammelt, dichtgedrängt und in knappster Kundgebung, so dass es ihm meist sogar nicht möglich wurde, aus dem Substrate dieser Funde die sachlichen Resultate für die Forschung zu ziehen. Ein Buch wie das vorliegende ist für den Autor in dem gewöhnlichen Sinne eine undankbare Arbeit, als der Referent niemals im Stande sein kann, den Reichthum seines Inhaltes nur einigermassen anzudeuten, denn auch nur die Hauptergebnisse jener Originalmittheilungen aus dem Nürnbergischen Archive der Stadt hier für die Kenntnissnahme der Kunstgeschichte excerpiren und aufzählen wollen, hiesse beinahe den Gesammtinhalt der Noten hiehersetzen. Aber auch damit wäre zur Verwerthung des Materials für die allgemeinere Geschichte des Faches noch wenig gethan, denn der Verfasser hat, wie bemerkt, fast nirgends die Consequenzen gezogen und das Münzen seines reichen Goldschatzes Anderen überlassen. Somit würde es eine stattliche Arbeit erfordern, um Alles zu sammeln, zu prüfen, zu combiniren, mit älterbekannten Angaben zu vergleichen und in fertigen Schlüssen hinzustellen, wozu das Buch bloss Wege und Stege weisen will. Dr. Lochner hat sich lediglich auf Nürnbergisches in dieser Arbeit beschränkt. Aus dem städtischen Archive dieser alten Kunstmetropole stammen die werthvollen Entdeckungen, ein Nürnberger ist der Quellenschriftsteller Neudörffer, dessen Arbeit hier vom Neuen herausgegeben wurde, desgleichen sein Fortsetzer Andreas Gulden. Fast ausschliesslich nürnbergisch erscheinen aber auch sämmtliche Verhältnisse, auf welche überhaupt Rücksicht genommen wird. Bei Künstlern und Kunsthandwerkern, welche wie Peter Vischer, Stoss, Jamitzer und Andere eine beträchtliche Spanne Zeit ihres Lebens und einen integrirenden Theil ihrer Wirksamkeit auch an anderen Orten zugebracht und vollendet haben, leitete jene Beschränkung auf das speciell heimathliche Seitens des Verfassers unleugbar zu einer gewissen Einseitigkeit und schuf oft ansehnliche Lücken, aber wer möchte das dem Specialforscher verargen? Wäre es ihm doch gewiss unmöglich gewesen, etwa die Bamberger Periode Vischer's, die polnische des Stoss, die Wienerische des Jamitzer ebenso erschöpfend aus den Quellen der Archive zu ergründen, als er deren Nürnbergischen Aufenthalt und ihre dorthin zielenden Beziehungen sorgfältig zu beleuchten im Stande gewesen ist. Dr. Lochner's Buch greift damit den Monographien der genannten und zahlreicher anderer, in Neudörffer's Nachrichten besprochenen Meister nicht vor, wohl aber hat er solchen vorgearbeitet und das für seinen Theil, nach den ihm zu Gebote stehenden Mitteln in einer so gediegenen, so fruchtbringenden Weise, dass wir nur allen Archiven in Nah und Fern ähnliche Vorarbeiter der Kunstgeschichte wünschen möchten!

Ein so löblicher Sammeleifer der Minutien gehört gerade nicht unter die Hauptmerkmale der gegenwärtigen Weise zu arbeiten; eine derartige Liberalität, das Gesammelte, das mühsam Gepflückte hinzustellen, bevor die Kränze aus den Blumen gewunden sind, aber noch weit mehr. So erachteten wir es

denn für Undank und Verkennung, wenn das Präparatorische einer Arbeit wie diese geringgeschätzt würde, und suchen, der Intention des fleissigen Sammlers entsprechend, vielmehr gerade in diesem ihrem Charakter den vollen Werth der Leistung.

Die am meisten hervorragenden Beiträge, welche dem Autor die Quellen des Archives geliefert haben, betreffen die folgenden Künstler und Handwerker des alten Nürnbergs: den Steinmetzen Hanns Behaim d. ä., den Bildhauer Adam Kraft, den ältern Peter Vischer, Rothschmied, den jüngeren d. N., Sebastian Lindenast, Kupferschmied, die Plattner Wilhelm von Worms und Grünewalt, Hans Bülmann, Schlosser, Andreas Heinlein, den sonstigen apokryphischen Peter Hele, angeblichen Erfinder der berühmten Nürnberger Eier, Veit Stoss, Hanns Krug d. J., Münzeisenschneider, Veit Hirschvogel d. Ä., Hanns Neuschel, Posaunenmacher, und Anthoni Koberger, Buchdrucker.

Unter all' diesen Berichten übertrifft wieder derjenige über Stoss alle übrigen an Wichtigkeit. Die Abstammung des grossen Künstlers, seine Entfernung nach Krakau, 1477, seine Verheirathung und Familienverhältnisse, die Bewandtniss, welche es um seinen Criminalprocess und seine 1503 stattgehabte Bestrafung hatte, die mühsame und wirre Abwickelung seines »Geschäftes« an die Nachkommen und Verwandten, insbesondere auch eingehende Nachrichten über die Söhne, finden wir hier in einer dreissig Seiten umfassenden Note ausführlich mitgetheilt. Nächst Veit Stoss erscheint der ältere Peter Vischer, dann Adam Kraft unter den Künstlern ersten Ranges auf's umständlichste bedacht. Von den Biographien bei Gulden wurden jene der Schreibmeister Brechtel, der Maler Paul und Friedrich Juvenel besonders mit Beiträgen und Erörterungen ausgestattet. Dass endlich der Verfasser in seinem Nachworte Sandrart's Verdienste als Kunstschriftsteller hervorhebt, wollen wir ihm besonders danken. Es gilt diese Anerkennung des fleissigen Autors der Teutschen Akademie aber von einem noch viel weiteren Gesichtspunkte als derjenige ist, welcher ihn als willkommenen Ergänzer der Nachrichten über Nürnbergische Künstler erscheinen lässt. Seine wichtige Arbeit in wissenschaftlich genügender Form neu an's Licht zu geben, diente einem ernsten Bedürfnisse zur Befriedigung, dem wir gerne wieder das Wort geredet haben möchten.

*J.*

**Moriz Thausing.** Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. Mit Titelkupfer und mit Illustrationen gezeichnet von Joseph Schönbrunner, Holzschnitt von F. W. Bader. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1876. gr. 8°. X und 537 S. 22 Mark.

In der Schilderung des Lebens und in der Darstellung der Kunst des grössten deutschen Meisters, wie sie Thausing unternimmt, galt es vorerst alle jene von Alters her anklebenden Zuthaten einer willkührlichen Combination, die durch die lange Ueberlieferung beinahe die Geltung von Thatsachen erlangt hatten, zu entfernen. Kleinbürgerlich, in beengenden, fast ärmlichen Verhältnissen dachte man sich lange genug das Leben, und mit diesem zugleich gehemmt, ja vor ihrer rechten Entfaltung geknickt, die Kunst Dürer's. Freilich der ästhetisirenden Betrachtungsweise musste Alles als Unvollkommenheit erscheinen, worauf

ihre aus antiken und modernen Brocken mühsam genug zusammengeleimten Glaubenssätze schlechterdings nicht passen wollten, und die Beschränktheit, welche die Aesthetik in den Werken der deutschen Meister und an ihrer Spitze in denen Dürer's fand, wurde auch auf seine Person, ja auf die äussern Lebensumstände übertragen. Vollständig und entschieden hat der Verfasser mit jenem Kunstkatechismus gebrochen, reiner und so völlig unbeeinflusst von subjectivem Geschmacksurtheil wie die vorliegende, ist nicht leicht eine Künstlerbiografie dargestellt worden. In der Literatur über den einen Meister Dürer spiegeln sich beinahe alle Wandlungen, welche die Literatur der Kunstgeschichte überhaupt durchgemacht hat — von der blossen Apologie zur trockenen Biografie und chronikartigen Aufzählung, weiterhin zu der von romantischen Ideen und ästhetischen Vorurtheilen getrübten Auffassung, und endlich an deren statt, in dem vorliegenden Werke, die ihrer Mittel und Ziele klarbewusste, rücksichtslose, historische Forschung. Zufolge dieser letztern, stellt sich aber nun der Nürnberger Maler als eine Persönlichkeit von doch noch ganz anderem Schrot und Korn heraus, als er selbst in den Augen derjenigen gewesen, die schon über das vornehme oder milde anerkennende Kunstrichterthum theilweise hinausgekommen waren. Von den Besten und Edelsten seines Landes enger Freundschaft und vertrauten Umganges gewürdigt, von ihnen angeregt, und an Geistesbildung diesen Genossen mit Rücksicht auf seinen Beruf keineswegs nachstehend, war auch seine Kunst keine Bettelkunst und seine materiellen Verhältnisse durchaus nicht klein oder dürftig. Dürer war schon bei Lebzeiten und auch in Deutschland kein verkanntes Genie. Thausing hat sehr recht gethan, das Alles in vollem Umfang mit überzeugenden Details darlegend, in zusammenhängender Erzählung dem Uebrigen voranzuschicken, denn zu ihrem richtigen Verständnisse musste die Dürer'sche Kunst vor jedem etwa anhaftenden Verdacht eines beschränkten Gesichtskreises des Meisters gereinigt werden, um an die Stelle eines mehr instinctiven Bienenfleisses, wie man ihn bei einer gedrückten nicht zur vollen Freiheit entfalteten Individualität denken konnte, den seiner Ziele vollauf bewussten, und für seine Schöpfungen die volle Verantwortung tragenden Künstlergenius zu setzen. —

Die frühe Entwicklung Dürer's deducirt Thausing aus dem Verhältniss zu Michael Wohlgemuth in weitaus bestimmterer Weise, als unsere bisherige Kenntniss der Sachlage es vorzustellen erlaubte.

Die in dem Wesen der Dürer'schen Kunst so wiederspruchsvolle Erscheinung ihrer Anfänge und frühen Epochen, empfängt in den Capiteln »Michael Wohlgemuth« und »Der Wettstreit mit Wohlgemuth« eine durchaus neue merkwürdige Begründung, welche zwar noch manchen Bodensatz vorläufig ungelöster Fragen enthält, deren Hauptsache aber in so durchaus präciser und sicherer Methode dargethan ist, dass man schon heute sagen kann, die fernere Kunstforschung werde hier wohl noch ausbauen und ergänzen müssen, das Wesentliche aber nicht mehr umgestalten. Den abgerissenen Faden der Tradition von Wohlgemuth's Künstlerschaft sucht Thausing aus den bekannten Holzschnittwerken, dem Schatzbehalter und der Schedel'schen Chronik, aus den wenigen, bislang mehr oder minder ignorirten Malereien, und endlich aus

den Kupferstichen mit dem Monogramm W anzuknüpfen, welch' letztere Bartsch, entgegen einem früheren überlieferten Gebrauch, vermöge dessen das W als Wohlgemuth gedeutet wurde, insgesammt dem Wenzel von Olmütz zugeschrieben hat. Manche der frühen Dürer'schen Stiche existiren nun in Duplicaten, nämlich zugleich auch mit jenem Zeichen W, und es war das Nächstliegende die letztern einfach als Copien anzusehen, was auch Bartsch gethan hat, ja für diesen bildete das doppelte Vorkommen der in Rede stehenden Blätter geradezu ein Argument gegen die Autorschaft Wohlgemuth's, da er doch nicht annehmen konnte, es hätte der Lehrer den Schüler copirt. An der Hand der genauesten Untersuchung, die von vortrefflichen Nachbildungen bis zur Autopsie unterstützt wird, gelangt Thausing zu dem überraschenden, aber mit zwingender Beweiskraft sich ergebenden Resultat, dass gerade das Umgekehrte der bisherigen Annahme der Fall, und Dürer der Copist der Stiche mit dem Monogramm W gewesen ist. So sehr den gewohnten Anschauungen entgegen dies auch sein mag, die demonstrirten Thatsachen stehen zu fest, um sich hinwegleugnen zu lassen. Dass ferner hinter der Marke W kein anderer als Wohlgemuth zu suchen ist, ergiebt nicht blos die einfachste und natürlichste Folgerung aus dem Verhältniss von Lehrer und Schüler, sondern auch die stylistische Aehnlichkeit mit den Holzschnitten im »Schatzbehalter« und in der Chronik. Doch möchten wir eine Einschränkung gemacht wissen. Um eine richtige Vorstellung von dem Oeuvre des Wohlgemuth zu gewinnen, scheint es uns nöthig, aus der Menge der mit W bezeichneten Stiche alle blossen Copien nach Schongauer und dem Meister des Amsterdamer Cabinetes auszuscheiden. Jener Wenzel von Olmütz hat ja unzweifelhaft existirt, und die in Rede stehenden Copien zeigen durchweg in der Auffassung, wie in der Ausführung und selbst in der Druckweise solche Analogien mit seinem voll bezeichneten »Tod der Maria« nach Schongauer, und solche Verschiedenheiten im Vergleich mit den mit W bezeichneten, selbstständig erfundenen Stichen, dass die Annahme, der Nürnberger Künstler und der Olmützer Copist hätten sich desselben Monogrammes bedient, weitaus einfacher und entsprechender ist, als die Supposition einer Stecherwerkstätte bei Wohlgemuth wie Thausing sie will, die Productionen in allen Beziehungen so ganz und gar differirender Art geliefert haben müsste. Durch eine solche Spaltung des gestochenen Werkes mit dem Monogramm W in zwei Gruppen, — eine Wohlgemuth, die andere Wenzel von Olmütz — gewinnt das Bild von dem Schaffen und die Charakteristik Wohlgemuth's erheblich an Bestimmtheit und Präcision, und dass wir überhaupt Copien nach fremden, andern Kunstschulen angehörigen Werken nicht ohne Weiteres in den Kreis der Wohlgemuth-Dürer'schen Arbeiten aufnehmen dürfen, dafür hat, wie ich glaube, der Verfasser selbst indirect einen Hinweis geliefert. Die Holzschnitte in den 1500 bei Koburger gedruckten Revelationes der Brigitta scheidet er aus dem Dürerwerke, zu dem sie bisher gezählt wurden, lediglich auf Grund ihrer Kunstqualitäten aus, — die Nichtzugehörigkeit dahin erhärtet aber auch noch der Thausing unbekannt gebliebene Umstand, dass gerade die Brigitta-Bilder lediglich Nachbildungen der Schnitte einer ältern 1492 zu Lübeck von Bartholomeus Gothan

gedruckten Ausgabe der Revelationes sind*). Die Compositionen sind lediglich copirt und nur die Eigenthümlichkeiten der Zeichnung und Ausführung erscheinen im Sinne der Nürnberger Schule verändert.

Schwieriger und complicirter als bei Dürer ist wohl nicht leicht bei einem Meister die Erklärung seines individuellen Kunststyles und die Darlegung der ihn treibenden Kräfte. Neben der mächtigen Directive, welche der Einfluss Wohlgemuth's ausübt, ist noch ein Zug italienischer Weise wirksam, der mehr als ein blosser Eindruck gesehener oder studirter Kunstwerke ist, und beinahe eine zweite Schulung nach der Nürnberger Lehrzeit unseres Künstlers voraussetzt. Dieser zweite Meister von eminent beeinflussender Wirkung auf Dürer ist Jacob Walch, oder wie er auch heisst, Jacopo de Barbari. Thausing widmet dieser Beziehung, die einen gewissen Parallelismus mit jener zu Wohlgemuth insoferne hat, als Dürer auch hier wieder nachahmend auftritt, und wie dort den Wohlgemuth hier den Barbari gewissermassen auf dessen eigenem Gebiet zu erreichen und zu übertreffen strebt, das Capitel: Der Wettstreit mit Barbari. Dass wir in den innern Gestaltungs- und Assimilationsprocess der Kunst Dürer's und Jacopo's nicht mit der verhältnissmässigen Deutlichkeit blicken, wie in dem frühern Abschnitt »Wohlgemuth«, liegt in der schwer fassbaren Persönlichkeit Barbari's begründet. Dieser selbst ist ein räthselhafter Maler, mit deutscher Grundstimmung und Empfindungsweise, die von Mantegna Aeusserlichkeiten borgt, und in Venedig unter Bellini zur Empfindsamkeit verweichlicht. In Nürnberg und bei den Deutschen in Venedig unter dem Namen Walch wohlbekannt, ist er von den zahllosen weitaus bedeutendern Malern der Lagunenstadt der erste, auf den Dürer stösst, und der, welcher für ihn den Vermittler italienischer Stylrichtung bildet. Dass er zu Venedig geboren sei, sagt Dürer, aber trotzdem muss er in einem engen Zusammenhang mit Deutschland gestanden haben. Woher dieser Zusammenhang rührt, dafür giebt es eine, bisher wie mir scheint übersehene Hindeutung. In den siebziger und achtziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts treffen wir in Venedig einen Buchdrucker Georg Walch, der sich in den Schlussschriften zweier von ihm gedruckten Bücher Alemanus nennt **). Walch gehört zur zahlreichen Colonie deutscher Typografen in Venedig, von denen manche wie Bernhard von Augsburg — Bernhardus pictor Augustaneus, wie er sich schreibt — von Hause aus Maler oder Formschneider waren.

Es ist sicherlich keine gewagte Annahme, den Jacob Walch als Ver-

---

*) Hain 3204.

**) 1) (Werner Rolevinck) Fasciculus temporum. Tabula breuis et vtilis super libello quoda(m) q(ui) dicitur fasciculus te(m)por(um); auf dem letzten Bl. r.: Chronica q(uæ) d(icitu)r fascicul(us) tempor(um) imp(re)ssa venetijs singulari industria atq(ue) impensa Georij Walch almani an(n)o d(omi)ni 1479. Sixto quarto pontifice maximo: finit feliciter. fol. Hain 6924. 2) Guillelmi Duranti Rationale divinorum officiorum . . . . in fine: Georgius Ualch alamanus p(ro)batissimus librarie artis exactor. Impressum Uen(etiis). annodomini MCCCClxxxij. die v(er)o xviij Mensis. Maij . . . . etc. fol. Hain 6486.

wandten, vielleicht als Sohn des Georg Walch zu denken. Dass Jacob einer der Ersten ist, der in Italien den Formschnitt in grösserem Style ausübt, erklärt sich dann vollkommen durch seine Herkunft von einer deutschen Druckerfamilie, welche diese Fertigkeit schon mit über die Alpen gebracht hatte, denn auch Georg Walch stattet den von ihm 1479 herausgegebenen Fasciculus temporum mit Holzschnitten aus, die freilich ziemlich unbedeutend sind, aber entschieden das Gepräge der deutschen, vielleicht sogar das der Nürnberger Richtung erkennen lassen. Der Name Walch, der durch ein sonderbares Zusammentreffen, und nur zufällig die Deutung als »Wälscher« zuliess, ist demnach wohl der eigentliche Familienname des Meister Jacob, und Jacopo de Barbari nur eine Italienisirung.

Nur eine Beherrschung des Stoffes, die überall die verbindenden Fäden sofort erfassen und verknüpfen kann, vermochte von dieser unübersehbar scheinenden Menge der Werke aller Art, der Handzeichnungen, Holzschnitte, Kupferstiche und Bilder Dürer's jedes an seinen richtigen Platz zu stellen und keines zu übergehen, und nur so konnte es möglich werden, dem sachlichen Materiale, das von gar spärlichen Nachrichten begleitet auf uns gelangt ist, die Fülle neuer Gesichtspunkte und selbst positiver Daten zu entlocken. Bei einer derartigen, zur vollständigen Einheitlichkeit der dargestellten Thatsachen ausgearbeiteten historischen Untersuchung fällt es wohl schwer, Einzelnes vor dem Andern herauszuheben, und wenn wir nach literarischer Sitte diess doch nicht ganz unterlassen dürfen, so möchten wir als besonders hervorragende Partien der ersten Hälfte des Buches den Abschnitt bezeichnen, in dem die Entstehung und Bedeutung des Kupferstiches »die Nemesis« als Gedenkblatt auf den Schweizerkrieg dargelegt wird, weiter das Capitel über die Apocalypse und die frühen Holzschnitte mit der Abhandlung über die Bücher des Conrad Celtes, und die Würdigung, die Dürer als Landschaftsmaler zu Theil wird. Diese Seite der Kunst des Meisters ist freilich mehr aus seltenen und vereinzelt erhaltenen Handzeichnungen und Wasserfarbenmalereien als aus den ausgeführten Bildern im ganzen Umfange ihres Werthes zu entnehmen, nichts destoweniger aber vollgültig vorhanden. Nur blieb die Landschaftsmalerei bei Dürer ohne propagirende Wirkung, so gut wie Altdorfer darin keinen Nachfolger hat, und in dem Verstande, dass er der Erste mit den Sinnen der neuen Zeit die Landschaft gesehen und erfasst hat, muss auch der Satz gelten, den Thausing in der Freude der gewonnenen Erkenntniss der Universalit Dürer's ausruft: »Dürer ist der Begründer der modernen Landschaftsmalerei.«

Mit dem Anlangen auf der Höhe seiner Entwicklung um das Jahr 1514 treten bei Dürer die bewegenden Factoren, die seine Kunst formen halfen, gleichmässig zurück, und verschwinden in seiner nunmehr völlig abgeschlossenen und keine entschiedenen Wandlungen mehr zeigenden Individualität. Mit diesem Zeitpunkt hat demnach die Darstellung der Geschichte seiner Kunst den Hauptheil ihrer Aufgabe vollendet. An die Stelle des Strebens nach neuen stylistischen Ausdrucksmitteln, das die frühen Epochen charakterisirt, tritt nun die unveränderte Gleichmässigkeit und Gediegenheit der Durchbildung,

und auch vor einem Niedergange blieb Dürer bewahrt, kraft seines unverlöschlichen Genius, und gleich den andern grössten Meistern.

Weiterhin sind es seine theoretischen Schriften, die ihn in seinen letzten Lebensjahren fast ausschliesslich beschäftigen — aber so ereignisslos äusserlich dieser Lebenslauf auch ist, so weiss ihn doch Thausing, ohne dass er den festen Boden historischer Realität auch nur einen Augenblick verlässt, beinahe dramatisch zu gestalten. Die echt deutsche, nimmer ruhende, und stets nach neuer Erkenntniss strebende Forscherseele Dürer's stellt sich uns auf dem Hintergrunde des Humanismus und der Reformation völlig als mitwirkend, und in ihrer Weise in die Bewegung der Geister eingreifend dar, und wie jedes edle Menschenleben schon an sich ein echtes in allen Theilen harmonisches Kunstwerk ist, so erscheint selbst der nach Lebensjahren gerechnet frühe Tod Dürer's nicht wie ein Abbruch, sondern wie der prädestinirte Abschluss einer Laufbahn, die vollendet war, nachdem der Genius Alles was er zu sagen hatte, erschöpft, und das Geschick seine Kunstformen gleichsam davor bewahren will, mit der Welt herum in jenen Widerspruch zu treten, der bald darauf den Kern des Kunstlebens in Deutschland verzehren und vernichten sollte.

Was Thausing so unübertrefflich aufgezeigt hat, die Einheitlichkeit und den Zusammenhang der Erscheinung Dürer's mit der Geschichte der Geistesströmung in Deutschland, wird seine Wirkung weit über die Würdigung des Einen Meisters hinaus haben, und mit ihm endlich auch die deutsche Malerei dem Verständnisse der Gesammtheit näher bringen. Den Inhalt vermochten wir hier kaum dem äussern Umfang nach anzudeuten. Was davon fernerhin vielleicht nicht ohne Widerspruch bleibt, wie die supponirte Aenderung der Dürer'schen Stichtechnik um 1514, die Art, wie Thausing die Bildung des Dürer'schen Christustypus herleitet oder sonst Anderes, wird seine Erledigung auf dem Boden der Kunstforschung mit demselben Ernste wissenschaftlicher Untersuchung finden müssen, den der Verfasser selbst durchweg so streng bewahrt hat.

Noch können wir schliesslich eine Anerkennung der äussern Ausstattung des Buches nicht zurückhalten. Die beiden auf dem Titelblatt genannten Künstler, welche mit seltenem Verständniss und treuer Hingebung die Holzschnitte gezeichnet und ausgeführt haben, verdienen das uneingeschränkteste Lob.

*Fr. Lippmann.*

## Die Michelangelo-Literatur der Centenarium-Feier.

### a) In Italien.

1) La Bibliografia di Michelangelo Buonarroti e gli incisori delle sue opere (compilata dal conte **Luigi Passerini**). Firenze, coi tipi di M. Cellini & C. 1875. 4⁰. (IX. 331 S.) L. 12. —

2) Le Lettere di Michelangelo Buonarroti, publicate coi ricordi e di contratti artistici per cura di **Gaetano Milanesi.** In Firenze, coi tipi dei successori Le Monnier. 1875. 4⁰. (IX. 721 S.) L. 30. —

3) Vita di Michelangelo Buonarroti, narrata con l'ajuto di nuovi documenti da **Aurelio Gotti.** 2 vol. Firenze, Tipografia della Gazetta d'Italia Editrice. 1875. 8⁰. (XIII. 680 S.) L. 15. —

4) Michelangelo Buonarroti per **Giovanni Magherini.** Firenze, Tipografia di Barbera, 1875. 4°. (XIII. 303 S.) L. 5. —

5) Michelangelo Buonarroti. Ricordo al popolo Italiano. In Firenze, G. C. Sansoni, Editore. 1875. 8°. (XV. 226 S.) L. 2. —

6) Michelangelo Buonarroti. Elogio biografico di **Pietro Alfonso Benfenati.** Bologna, Tipografia Mareggiani. 1875. 8°. (34 S.) L. —. 50.

Entsprechend der Schreibseligkeit und dem Schreibedrange der Gegenwart, hat die Feier des vierten Centenariums von Michelangelo's Geburt eine Hochflut von Gelegenheitsschriften entfesselt. In künstlicher oder echter Begeisterung glaubte jeder, der etwas auf dem Herzen oder in der Feder hatte, sich berechtigt, dies auch aussprechen zu dürfen, hoffend in dem allgemeinen Enthusiasmus, wenn nicht Anerkennung so doch Duldung zu finden. — Nun aber, da an Stelle der Begeisterung nüchterne Erwägung in ihre Rechte getreten, darf diese auch nach dem Facit solchen literarischen Echauffements fragen. Es ist wahr, es mangelten diejenigen Scribenten nicht, welche nur desshalb die Schultern des Gefeierten erklommen, um von da aus die eigene Persönlichkeit in die Schweite des Publicums zu bringen. Eben so wenig aber darf geläugnet werden, dass eine oder die andere der literarischen Weihegaben von schwerwiegendster Bedeutung, wissenschaftliche Thaten im vollsten Sinne des Wortes sind. —

Spenden des Municipiums von Florenz sind die Bibliografia und der Epistolario. Die Bibliografia (Nr. 1) wurde vom Grafen Luigi Passerini, dem Director der Nazionale, compilirt. Werke dieser Art können immer nur eine relative Vollständigkeit aufweisen; Passerini's Arbeit entspricht auch hochgestellten Anforderungen. Die italienische Literatur ist selbstverständlich am vollständigsten behandelt; da ist kein Gedicht, kein Zeitungsartikel, geschweige denn eine ernstere Arbeit dem sorgsamen Verfasser entgangen. Doch auch in den fremden Literaturen wird man kaum eine Arbeit von irgend welchem Belang übergangen finden. Ich habe da besonders die deutsche Michelangelo-Literatur im Auge. — Für den ersten Moment überrascht es, Italien mit mehr als 300 Nummern vertreten zu finden, wogegen England und Deutschland je kaum ein halbes Hundert erreichen. Frankreich weist circa 85 Publicationen auf, Russland 2, Schweden 1. — Dabei ist eben in Anschlag zu bringen, dass in Italien seit Vasari in der kunstwissenschaftlichen Disciplin eine ununterbrochene Continuität der Arbeit herrscht, während in den andern Ländern die Kunstforschung zu den jüngsten Disciplinen gehört.

Dagegen kann der Katalog der Stiche nur als Vorarbeit zu einem solchen betrachtet werden. Berücksichtigung fanden eigentlich nur die Sammlungen Italiens und einige Englands; hier aber durfte man dann eine fachgemässe Beschreibung der angeführten Stiche erwarten. Leider mangelt diese, so dass auch das Gebotene des wissenschaftlichen Werthes entbehrt. — Es ist wünschenswerth, dass Passerini's gut gemeinter Versuch Veranlassung werde zur wirklichen Lösung des hier Angestrebten. —

Die zweite Festgabe des Municipio ist die von G. Milanesi besorgte Publication der Lettere, Ricordi und Contratti (Nr. 2).

Jener Theil des Hausarchivs der Buonarroti, der 1860 in den Besitz des Britischen Museums kam und damit der Forschung zugänglich wurde, musste ebenso sehr durch das, was er bot, als durch das, was er verschwieg, die Sehnsucht nach vollständiger Kenntniss des Vorhandenen bis zur Ungeduld steigern. H. Grimms Vermuthung, die Londoner Correspondenzen dürften ergiebiger sein als die Florentiner, konnte da nur einen geringen Trost geben und hat sich nun auch als irrig erwiesen — gewiss zur freudigen Ueberraschung Grimm's selber. — Die Sammlung der Briefe Michelangelo's, wie sie nun vorliegt, enthält nicht weniger als 495 Nummern — die darunter zum ersten Male publizirten sind gleich bedeutend für eine richtigere Kenntniss von Michelangelo's persönlichem Charakter wie für die Geschichte seines künstlerischen Schaffens. Ich hebe in ersterer und in letzterer Beziehung nur einige Hauptpunkte hervor.

Michelangelo's Verhältniss zu den Medici, namentlich zu Clemens VII., dann seine Flucht aus Florenz während der Belagerung 1529, haben bis jetzt alle Energie der Apologeten herausgefordert, sollte kein Makel auf den persönlichen Charakter Michelangelo's fallen. — Die Erklärung ist nun für Beides gegeben. Neben allen seinen künstlerischen Planen verfolgt Michelangelo Ein Ziel unausgesetzt: die Erhöhung seines Hauses zu einstigem Glanze (Lettera 171 u. a. O.), denn die Buonarroti sind von so edler Abkunft und von so hohem Alter als nur irgend eine florentinische Familie (Lett. 210). Von wahrhaft furchtbarer Erhabenheit wird sein Zorn, wenn ein Glied der Familie selbst diesen Bestrebungen entgegenarbeitet (Lett. 127). — Da, als er dem Gelingen seiner Pläne nahe, tritt die Gewaltherrschaft der Medici ein. Nicht blos die unmittelbaren Gegner derselben sind mit Confiscation der Habe, mit Exil, Tortur und dem Tode bedroht, sondern auch deren Angehörige. Das verpflichtet Michelangelo Klugheit zu üben, da er nicht nachgiebig sein kann. Diese Klugheit dictirt ihm den Brief an seinen Neffen (Bl. 195), in welchem er von seiner Vorsicht im Umgange mit den aus Florenz Vertriebenen spricht, dieselbe Klugheit macht ihn Clemens willfährig, welch' letzterer aber thatsächlich mit wahrhaft zärtlicher Neigung an Michelangelo hängt, und dieselbe Klugheit dictirt ihm seine Briefe an Herzog Cosimo, in welchen er zwar die Einladung nach Florenz zu kommen niemals direct ablehnt, aber immer neue Gründe für ein Hinausschieben der Erfüllung des herzoglichen Wunsches auffindet. Dass Michelangelo im Uebrigen auch einem Medici gegenüber des vollen Mannesmuthes nicht entbehrt, zeigt nicht minder die Ironie, mit der er den Herzog Alessandro abfertigte, da dieser von ihm den Plan einer Zwingburg verlangt, als jener Brief voll burlesker Satyre, mit welcher er den tollen Plan Clemens' VII. — einen Coloss zu errichten, der bis an die Zinnen des Palastes der Medici reiche — zerstörte (Lett. 399).

Die Flucht Michelangelo's aus Florenz zur Zeit der Belagerung, die bis jetzt die Apologeten Michelangelo's mitunter zu den subtilsten Hypothesen greifen liess, hat nun auch ihre Erklärung durch Michelangelo selbst gefunden. Der diesbezügliche Brief (Lett. 406) von Venedig aus an den Patrioten Della Palla in Florenz gerichtet, ist einer der interessantesten der Sammlung. Den

ganzen Hergang konnte allerdings selbst Busini nicht wissen. Ob es »Gott oder Teufel« war, der Michelangelo aus der Stadt führte, ist nicht schwer zu errathen, wenn man Michelangelo's Stellung zu Malatesta Baglioni fest im Auge hält.

Das bisher Bekannte über das Verhältniss Michelangelo's zu Vittoria Colonna hat keine Berichtigung oder Vervollständigung erfahren. Die Vermuthung, dass der Beginn desselben nicht vor 1536 zu setzen sei, bleibt unangefochten, denn die Conjectur Milanesi's und Gotti's, der Inhalt zweier Briefe an Tommaso Cavalieri dat. vom 1. Jänner und 28. Juli 1533 (Lettere 411 und 416), dann des Brieffragmentes an Bartolommeo Angiolini (Lett. 418) gelte Vittoria Colonna, entbehrt für mich jeder Berechtigung. — Den Grund der Wahl einer so wunderlichen Communication vermöchte Niemand anzugeben; die Leidenschaftlichkeit des Inhaltes aber findet ihr Pendant in den beiden von Varchi in seiner »Lezione« zitirten Sonetten (in der Ausgabe der Rime, besorgt durch Quasti, Sonetti XXX und XXXI). Dass beide an Tommaso gerichtet waren, bezeugt Varchi ausdrücklich und bezeugt auch die Schlusszeile des zweiten Sonetts mit ihrem Wortspiel: »Resto prigion d'un cavalier armato«, die dem jüngeren Michelangelo so wunderlich vorkam, dass er aus moralischer Skrupulosität glaubte corrigiren zu müssen: »Resto prigion d'un cor di virtù armato«. Sogar noch ein drittes Sonett — vielleicht das von Grimm zitirte »Eh' Alles war« u. s. w. — dichtete Michelangelo an Cavalieri wie aus einem Briefe an Giovan Francesco Fattucci hervorgeht (Lett. 466). Schliesslich darf auch manches Ueberraschende der Ausdrucksweise dem Style der Zeit zugerechnet werden, der sich einer aufgebauschten Rhetorik zuneigte, von welchem sich auch die besten Schriftsteller der Zeit nicht freizuhalten vermochten.

Ist man so geneigt nur aus den Zeilen und nicht zwischen den Zeilen zu lesen, so gewinnt man in diesen Briefen einen interessanten Einblick in den Gemüthszustand Michelangelo's, wie er ihn beherrschte von circa 1532 an bis dass er Vittoria Colonna kennen lernte.

Weiter erwähne ich noch zwei Briefe, die auf Michelangelo's persönliches Leben Bezug haben und von hohem Interesse sind. Der Brief an Giuliano da Sangallo (Lett. 343), worin Michelangelo die Gründe seiner Flucht aus Rom 1506 angibt. Der Satz darin: ein Umstand hätte es ihm klar gemacht, sein Verbleiben in Rom würde ihm früher das eigene Grab bereiten, als er das Grabmal Julius II. vollenden könnte, wirft ein scharfes Licht auf die Heftigkeit, mit welcher gegen ihn von Seite Bramante's und dessen Anhängern vorgegangen wurde: denn dahin deute ich diesen Satz. In einem Briefe Michelangelo's an den Capitano von Cortona (Lett. 354 von Milanesi dat. auf Mai 1518) begegnet uns der Name Luca Signorelli. Michelangelo tritt gegen diesen klagbar auf; Luca hatte von Michelangelo 100 Julische Dukaten im ersten Jahre des Pontificats Leo X. entliehen, dann aber als Michelangelo Zahlung forderte, dem Capitano von Cortona gegenüber behauptet, die Schuld schon abgetragen zu haben.

Was nun die Arbeiten Michelangelo's betrifft, so erfährt besonders die Geschichte des Grabmals Julius II. viel aufhellende Kenntniss. Mit Hülfe der

darauf bezüglichen Ricordi wird sich nun mit Ziffern nachweisen lassen, was es mit jenem impertinenten, auch von Pietro Aretino colportirten Gerüchte auf sich hat, Michelangelo habe viel grössere Summen empfangen, als er anzugeben für gut finde. Die veröffentlichten Contracte ergeben, dass jener Entwurf des Grabmals, welchen Grimm schon der zweiten Redaction des Vertrages (6. Mai 1513) zueignen möchte, erst der dritten Redaction (8. Juli 1516) angehört.

Folgende auf das Grabmal bezügliche Documente erwähne ich dann noch: 1. Bevollmächtigungserklärung Giovan Francesco Fattucci's mit den Erben Julius II. über eine neue Revision des Vertrags zu verhandeln (dat. 14. Juni 1525); 2. Der Vertrag, geschlossen am 29. April 1532; 3. Michelangelo vermiethet an Rafaello da Montelupo die Vollendung von drei Marmorfiguren (dat. 27. Februar 1542); 4. Michelangelo vermiethet an Giovanni de' Marchesi und an Francesco detto l'Urbino die Arbeit der zum Grabmal gehörigen Wanddecoration (hieher gehören dann auch die Briefe an Luigi del Riccio, Lettere 431 und 432); 5. Neuer Vertrag in gleicher Angelegenheit mit Giovanni de' Marchesi und Urbino; 6. Letzte Convention, abgeschlossen zwischen Michelangelo und den Agenten des Herzogs von Urbino, dat. 20. Aug. 1542; 7. Girolamo Tiranno, Gesandter des Herzogs von Urbino, vermiethet an Rafaello da Montelupo die Vollendung von fünf Marmorstatuen (»che erano prima sbozzate et quasi finite dal prefato messer Michelangelo Bonarruoti: le quali sonno, videlicet, una Nostra Donna con il Putto in Braccio, una Sibilla, un Propheta, una Vita activa et una Vita contemplativa«) und an Francesco detto l'Urbino den Rest der Arbeit der Wandumrahmung des Grabmals (dat. 21. August 1542); 8. Bernardo Bini bezeugt, im Auftrage des Cardinals Aginense an Michelangelo zu Anfang des Pontificats Leo X. 3000 Dukaten für Rechnung des benannten Grabmals bezahlt zu haben (dat. 14. Mai 1548).

Erwähnt sei es hier, dass Milanesi jenen bekannten Brief (Lett. 435), worin Michelangelo die Gründe darlegt, warum das Grabmal Julius II. nicht zu Stande gekommen, und worin er Bramante und Raphael so hart mitnimmt, im Gegensatze zu Gaye und Anderen, welche dessen Autenticität bezweifeln, für unbedingt echt hält. Milanesi datirt diesen Brief auf October 1542 und vermuthet, dass derselbe an den Kardinal Ascanio Puritani oder einen der Hofprälaten Paul III. gerichtet wurde. Nur »gewisse müssige und unnöthige Auslassungen« möchte er auf Rechnung des Copisten Luigi del Riccio setzen. Ich gestehe, dass mir auch letztere Annahme unnöthig erscheint; einem Brausekopf, wie es Michelangelo war, konnte in der Erregung schon das Wort entfahren: alles was Raphael von Kunst verstand, hatte er von mir — gerade so wie er dem Antonio San Gallo in's Gesicht schleuderte, er, Michelangelo, verstünde vom Festungsbau mehr, als alle San Gallo's zusammen.

Auch die Geschichte des Façadenbaues von San Lorenzo, der Mediceer-Gräber und der Libreria hat bedeutsame Vervollständigung erfahren. Auf den Façadenbau nehmen Bezug u. A. die Briefe 346, dann 348—350; von den Ricordi, die von Jänner 1517 bis August desselben Jahres, dann von August 1518 bis Ende October 1518, endlich von Januar 1519 bis März 1520. Vom

19. Januar 1518 ist der Vertrag zwischen Michelangelo und Leo X., wornach ersterer sich verpflichtet, im Laufe von acht Jahren die Façade von San Lorenzo für den Preis von 40,000 Ducaten zu erbauen; es steht ihm dabei frei, den Marmor von Carrara oder Pietrasanta (»dove meglio judichera al proposito della opera«) zu benützen. In einem Briefe, dat. Mai 1517 an Domenico Buoninsegni, welcher in dieser Bauangelegenheit den Mittelsmann zwischen Leo X. und Michelangelo machte, veranschlagte Michelangelo die Kosten auf nur 35,000 Ducaten und getraute sich das Werk in 6 Jahren zu vollenden (Lett. 348). Daraus ersieht man, welche günstige Baustimmung einige Zeit herrschte, bis dass der neuerliche Ausbruch der Reibungen wegen der Marmorbrüche von Carrara und Pietrasanta auf beiden Seiten die Lust zur Fortsetzung des Werkes verleidete.

Ueber den Bau der Sagrestia und die Errichtung der Grabmäler sind Ricordi vom April 1521 bis zum 27. October 1524 vorhanden, über den Bau der Libreria bis zum 3. April 1525. Von diesbezüglichen Briefen erwähne ich jenen an Clemens VII. (Lett. 381), in welchem Michelangelo volles Vertrauen und volle Unabhängigkeit fordert, falls die Arbeit der Grabkapelle Fortschritte machen sollte. — Milanesi datirt den Brief auf das Jahr 1524. — Wie schlimm hier wieder von allen Seiten dem Michelangelo mitgespielt wurde, zeigt der Brief an Piero Gondi (Lett. 387). Weiter gehören hieher die Briefe 389—392, 394, 400, 402 und 403. Auf den Christus in der Minerva in Rom nehmen zwei Documente Bezug. Das eine ist der Vertrag, abgeschlossen am 14. Juni 1514 zwischen Michelangelo einerseits und Messer Bernardo Cencio, Mario Scapucci und Metello Vari andererseits. Michelangelo verpflichtet sich darin, den Christus um den Preis von 200 Ducaten in einem Zeitraum von vier Jahren zu vollenden. — Das zweite Document ist ein Ricordo vom 26. Oktober 1821, wornach Federigo, detto Frizzi, für die letzte Vollendung dieser Statue vier Ducaten gezahlt erhielt. Aus einem von Gotti mitgetheilten Briefe Sebastiano's geht hervor, dass Frizzi das zu verbessern hatte, was Pietro Urbano an dem Werke gesündigt. Letzterer hatte nämlich von Michelangelo den Auftrag, die Statue von Florenz nach Rom zu bringen, und ihr da die letzte Vollendung zu geben. Aus dem Briefe Sebastiano's geht auch genau hervor, was von Michelangelo unvollendet gelassen worden war.

Mit Michelangelo's Uebersiedelung nach Rom fliesst das Material zwar noch immer reichlich genug für die Geschichte seines persönlichen Lebens, doch für die Geschichte seiner künstlerischen Thätigkeit ist der Zuwachs an neuen Nachrichten nicht so gross, wie er es für die florentinische Periode war. Die Ricordi, welche dieser Zeit angehören, verzeichnen nur Ausgaben und Einnahmen, welche auf Michelangelo's Hausstand Bezug haben; die Briefe, bis 1540 besonders spärlich, sind doch auch nach diesem Zeitpunkt in weit grösserer Anzahl an Glieder der Familie, besonders Lionardo gerichtet, als an Persönlichkeiten, mit welchen Michelangelo über seine Arbeiten zu verhandeln gewohnt ist. Letzteres wird allerdings seinen Grund darin haben, dass nun Michelangelo im Kreise derer stand, mit welchen er sich über diese Dinge aussprach. Mit Ausnahme jener Documente und Briefe, welche auf das Grab-

mal Julius II. Bezug nehmen, sind aus dieser römischen Periode von besonderem Interesse, erstens jener Brief an Paul III. (Lett. 441, dat. 1544), worin Michelangelo von der Vitruv'schen Definition aus, was Architektur sei, den Entwurf des Antonio San Gallo für das Schlussgesimse des Palazzo Farnese einer wahrhaft vernichtenden Kritik unterzieht. Zweitens, ein Brief an König Franz I. (Lett. 459, dat. 26. April 1546), in welchem Michelangelo verspricht, nach Erledigung der Arbeiten für den Papst, dem König eine Statue in Marmor, ein Bronzewerk, und eine Malerei zu arbeiten; »sollte aber der Tod meinem Wunsche ein Ziel setzen — so fährt Michelangelo fort — so werde ich mein Versprechen im andern Leben, wo man nicht mehr altert, erfüllen, falls man auch dort malen und meisseln kann.«

Von jenen Briefen, welche über den Bau von St. Peter handeln, erwähne ich einen an Vasari gerichteten (Lett. 475, dat. 11. Mai 1555), der eine erste Publication findet, dann einen Brief an Lionardo, dat. 13. Februar 1557 (Lett. 302). In dem Briefe an Vasari ersucht Michelangelo seinen Freund, er möge ihn bei dem Herzog entschuldigen; er sei nun schon bei der Wölbung der Kuppel angelangt; würde er jetzt Rom verlassen, so wäre das der Ruin des ganzen Baues und er müsste sich schämen vor der ganzen Christenheit. Auch der Inhalt des Briefes an Lionardo ist an die Adresse des Herzog's gerichtet; er sei von ganz Rom, besonders aber vom Kardinal di Carpi gebeten, ein grosses Modell der Kuppel und der Laterne in Holz anzufertigen, um jedes Abweichen von seinem Plane nach seinem Tode zu verhindern. Das erfordere zum Mindesten die Arbeit eines Jahres. In ähnlichem Sinne schreibt Michelangelo an den Herzog Cosimo selbst (Lett. 481, dat. Mai 1557).

Nicht gewissenhafter konnte das Municipio von Florenz verfahren, als dass sie die Herausgabe der Briefe und Documente Gaetano Milanesi anvertraute. In Kenntniss des archivalischen Materials wird gegenwärtig G. Milanesi in Italien von Niemandem übertroffen. Die Herausgabe des Vasari, die namentlich vom fünften Bande an einzig sein Werk, wäre ein genügend vollwichtiges Zeugniss, hätte Milanesi auch keine andere Publication aufzuweisen. So besitzt er die umfassendste Kenntniss der Zustände und Persönlichkeiten der Zeit, wodurch selbst da, wo er nur Conjecturen zu geben vermag, diese in den meisten Fällen etwas zwingend Ueberzeugendes erhalten. — Man darf hoffen, dass der Herausgabe der Briefe Michelangelo's in nicht zu ferner Zeit die Publication der zahlreichen Briefe, die von Zeitgenossen an Michelangelo gerichtet wurden, folgen werde. Dass G. Milanesi schon mit den Vorarbeiten für eine solche beschäftigt, davon konnte sich der Verfasser dieser Zeilen selbst überzeugen; der Zeitpunkt wird also nur mehr oder minder eine — Geldfrage sein.

Es ist erklärlich, dass eine solche Fülle neuer Nachrichten, wie sie das nun erschlossene Archiv Buonarroti gibt, zu einer neuen Darstellung des Lebens Michelangelo's antreibt. — Wem das Glück gegönnt war, als Erster aus diesem Quell zu schöpfen, der konnte, schon um der Sache willen, der vollen Berücksichtigung sicher sein. Man begreift es, dass die Italiener diesmal zuerst auf dem Felde erscheinen wollten. So erhielten wir zu gleicher

Zeit mit dem Epistolario die »Vita di Michelangelo« geschrieben von Aurelio Gotti, dem Director der königlichen Museen in Florenz. Gotti durfte sich dabei auch schon jener Briefe und Documente bedienen, welche der Publication noch entgegen harren. Das gibt seiner Arbeit die eminente Bedeutung. Um eine Vorstellung von dem Reichthum des in dieser Beziehung Gebotenen zu geben, erwähne ich nur folgende, von Gotti zum ersten Male mitgetheilte Briefe und Documente. Im erten Band pag. 46 den Brief Roselli's über das üble Verhalten Bramante's Michelangelo gegenüber. Pag. 156 Bezugnahme auf einen Brief des Giovan Francesco, worin dieser im Namen des Papstes Michelangelo den Antrag stellte, die niederen Weihen zu nehmen und das Versprechen zu geben, nie heiraten zu wollen. Pag. 201 ein Aufsatz des Francesco Tedaldi über die Schicksale des Bildes der Leda, der Vasari wieder als starken Fabulanten erscheinen lässt. Pag. 203 ein Ricordo des Antonio Mini, welches enthüllt, dass die Bande des Baccio Bandinelli die Zeit der Belagerung benützte, um in die Werkstätte Michelangelo's einzubrechen und ca. 50 Zeichnungen und 4 Wachs- und Thonmodelle zu stehlen.

Der Appendice, welcher den ganzen zweiten Band füllt, bringt zuerst eine Genealogie der Familie Buonarroti, die gediegene Arbeit des Grafen Passerini, der in der Familiengeschichte von Florenz wie kein Zweiter bewandert ist. Es erhellt daraus, dass schon 1228 Buonarroti in Florenz constatirbar — im Gegensatze zur Aussage Michelangelo's, der die Buonarroti Simoni erst 1250 in Florenz einwandern lässt. Wir erhalten auch die vollgiltigen Beweise, dass Michelangelo's Meinung, die Familie der Buonarroti sei Eines Blutes mit den Grafen von Canossa, eine irrige gewesen. Jener Simone, von welchem die Nachkommen den Familiennamen annahmen, sass unter den Räthen der Commune 1284 und wird ausdrücklich als Sohn eines Buonarrota angeführt, kann also nicht Sohn jenes Rolandino, Grafen von Canossa, gewesen sein, der 1283 als Capitano del popolo genannt wird.

Hierauf folgen Documenti e lettere »illustrative«. Ich führe daraus an: 1) den Vertrag bezüglich der Anfertigung der Pietà in St. Peter; 2) einen Brief des Giovanni Balducci an Michelangelo, in welchem von dem Transport eines Werkes an Giovanni und Alessandro Moscheroni & C. zu Brügge in Flandern gehandelt wird. Leider wird der Gegenstand (»la cosa«) nicht näher bezeichnet, so dass die Streitfrage durch dieses Document der Entscheidung, ob Marmorstatue, ob Bronze-Relief, nicht näher gebracht wird; 3) einen Brief Sebastiano's, der uns mitten in die Kämpfe zwischen den Anhängern Michelangelo's und Raphael's (»principe della Sinagoga«) hineinführt; 4) zwei Briefe, dat. 22. Juni 1522 und 11. Juli 1523, worin Cardinal Grimani Michelangelo um ein kleines Bild für sein Studirzimmer bittet; 5) ein Document, das auf Michelangelo's Fortificationsarbeiten im Jahre 1529 Bezug nimmt. — Hierauf folgt eine sorgsame Zusammenstellung der Aussagen und Meinungen über die Flucht Michelangelo's zur Zeit der Belagerung. Document 19 bringt ein Verzeichniss der Habe Michelangelo's, die in Sicherheit gebracht wurde, als er die Confiscation fürchtete. Document 42 gibt das Inventar sämmtlicher Habe, die nach dem Tode Michelangelo's vorgefunden wurde — auch der Skizzenzeich-

nungen, und zwar sind es zehn Zeichnungen und Skizzen und drei unvollendete Sculpturwerke (die Statue eines hl. Petrus, eines Christus und einer andern Figur, und eines kreuztragenden Christus). — Den Schluss des Bandes bildet ein Verzeichniss der Kunstwerke und Zeichnungen Michelangelo's — nach den verschiedenen Ländern geordnet — das an Fleiss und Sorgfalt und in Folge dessen an Vollständigkeit nichts zu wünschen übrig lässt.

Also, an Interessantem, Neuem hat es keinen Mangel in der Vita, die A. Gotti geschrieben. Aber erschöpft sich der Werth der Arbeit einzig in dem beigebrachten Material? Ich hielte dies Urtheil für ungerecht.

Dass Gotti's Arbeit einseitig, lässt sich nicht leugnen und auch nicht damit entschuldigen, dass diese Einseitigkeit eine bedachte. Wer das Leben Michelangelo's schreibt, wird niemals der Forderung entgehen können, die verlangt, darin nicht blos die moralische Persönlichkeit entwickelt zu finden, sondern auch die künstlerische, ebensosehr in ihrer Selbständigkeit und Freiheit, wie in ihrer Abhängigkeit von der Zeit, in welcher sie wurzelt. — Gotti dachte, die künstlerische Individualität Michelangelo's liegt dar in seinen Werken, das Leben seiner Persönlichkeit aber hat an mehr als einer Stelle Berichtigung und Aufhellung gefunden, dies also möge Art und Anordnung der Arbeit bestimmen. — Und so schreibt Gotti in erster Linie nur eine Biographie — im engen Sinne des Wortes. Wo er aber doch verhalten ist, ein Urtheil über ein künstlerisches Werk zu sprechen, da nimmt er gewöhnlich zu Vorrednern die Zuflucht, am Meisten zu Condivi und Vasari. — Das vermehrt noch mehr das Mosaikartige der Darstellung, welches sie ohnedies schon durch die zahlreich eingeflochtenen Brief- und Document-Citate erhält.

Die ersten drei Kapitel sind dürftig bis zur Aermlichkeit; dann scheint der Verfasser das Fehlerhafte seiner allzu puritanischen Strenge gegenüber jeder zeitgeschichtlichen Disgression eingesehen zu haben und auch, dass man in der Darstellung des Lebens eines Künstlers nicht geradezu jedem Urtheil über eines oder das andere seiner Werke unbedingt aus dem Wege gehen dürfe: so wird die Erzählung gerundeter; im VII. Capitel schon erhalten wir eine kurze aber treffliche Skizzirung der Zeitverhältnisse unter Julius II. und das IX. Capitel ist sogar vollständig dem — Raphael gewidmet. Und so wächst Gotti wirklich mit dem Fortschritte seiner Arbeit und die schlichte gewissenhafte Darstellung vermag uns schliesslich zu fesseln, zu gewinnen, mögen wir uns dabei auch niemals verhehlen, dass wir es hier mit keinem Werke jener höheren Biographik zu thun haben, in welchem der Biograph das Dasein des Geschilderten in der Intuition gleichsam wiedergelebt hat, sondern nur mit dem Werke eines guten Verstandes und emsigen Kopfes.

Der typographischen Ausstattung würde ich alle Anerkennung zollen, wären die Capitel-Vignetten nicht eine zu eklatante Beleidigung des Auges.

Eine zweite Vita Michelangelo's schrieb Giovanni Magherini (Nr. 4). Der Enthusiasmus für die Sache kann die Existenz dieses Buches noch nicht rechtfertigen. Das neue Material, das Gotti benützte, war Magherini nicht zugänglich; seine ästhetischen Reflexionen beanspruchen nicht mehr Bedeutung als die jedes anderen gebildeten Laien. Fleissige Benützung der

Hauptwerke der Michelangelo-Literatur mag ich dem Buche auch noch nachsagen, dann aber bleibt mir darüber nichts mehr zu bemerken übrig, als höchstens die Notiz zu verzeichnen, dass Magherini den Giovannini des sig. Rosselmini in Pisa für ein zweifellos echtes Werk Michelangelo's hält, und dass er darin jenen Giovannini wieder erkennt, den Michelangelo nach seinem ersten Aufenthalte in Bologna für Lorenzo di Pier Francesco de' Medici gearbeitet hatte (pag. 33).

Ein gedrängtes Bild des Menschen und des Künstlers, eine Anleitung zum Genusse seiner Werke, geschrieben mit Rücksicht auf die grosse Menge, gibt das Buch: »Michelangelo Buonarroti — Ricordo al popolo italiano« (Nr. 5). Ein Volksbuch im besten Sinne des Wortes, geschrieben gleichsam unter der Devise: »dem Volke ist das Beste gut genug«. — Die hervorragendsten Kunstgelehrten von Florenz haben Theil an dieser Arbeit. Milanesi ist darin mit einer kurzen Abhandlung: »Dei ritratti di Michelangelo« vertreten. An Vasari anknüpfend, vermuthet Milanesi, dass das von Bugiardini gemalte Porträt wahrscheinlich verloren sei, falls man es nicht in einem Bilde, das sich im Besitze des March. Lotteringo della Stufa in Florenz befindet, wiedererkennen will. Das von Jacopo del Conte gemalte möchte er in dem Porträte der Galleria Strozzi vermuthen. Daniello Ricciarelli porträtirte Michelangelo in drei Bronze-Reliefs; dessen Schüler fügten diesen eine vierte hinzu. — Eine davon vermuthet Milanesi in jenem der Galleria Buonarroti, welches man ohne erheblichen Grund dem Giovanni Bologna zueignet; die andern drei vertheilen sich vielleicht auf die Galleria del Campidoglio, das Museo Nazionale in Florenz und die Sammlung des Herrn Eugen Piot. — Von der von Leone Leoni angefertigten Medaille existiren mehrere Exemplare.

L. Venturi hat für das Werkchen das Leben Michelangelo's und einen Aufsatz über dessen Gedichte geschrieben. Prof. G. E. Saltini erläutert den David und den Moses; Prof. G. Dupré die Gräber der Mediceer; G. Mongeri die Malereien der Sixtina. Dann folgen gleichfalls aus fachmännischer Feder zwei Abhandlungen über Michelangelo als Civil- und als Militär-Architekt. Prof. Cavalucci endlich stellte einen sorgfältigen Führer für den Besuch von Michelangelo's Werken in Florenz zusammen.

Der »Elogio biografico« eines H. P. A. Benfenati (Nr. 6) bietet ungesuchte Erheiterung nach ernster Lectüre. Benfenati weiss uns die schnurrigsten Dinge zu erzählen, z. B. dass Michelangelo mit Vittoria Colonna verheirathet war und dass diese bald hernach starb, als sie seine Gattin geworden (p. 32); dass Michelangelo eine Statue »il Pensiero« (wohin sich ihm der Pensieroso verflüchtigte) für die mediceische Kapelle arbeitete u. dgl. Bei aller Heiterkeit darf man sich aber immerhin wundern, dass solche Dinge in dem gelehrten Bologna gedruckt werden können.

Florenz. *Hubert Janitschek.*

(Schluss folgt.)

b) In Deutschland.

**Anton Springer:** Michelangelo in Rom 1508—1512. Leipzig, Verlag von S. Hirzel. 1875. 8°. 73 S. 2 Mark.

Wie vorauszusehen, hat die Kunstforschung mit der Revision der Geschichte des Lebens und Schaffens Michelangelo's auf Grundlage der neu erschlossenen Quellen sofort begonnen. Dabei stellt sich die Ausbeute reicher, als man geglaubt.

Ein Beleg für das Gesagte ist die oben angeführte Schrift Springer's, welche die Geschichte Michelangelo's in den Jahren 1508—1512 einer gründlichen Revision unterzieht. — Dass der Verfasser seine Untersuchung gerade der Zeit von 1508—1512 zuwendet, begründet er damit, dass eben zu dieser Zeit Michelangelo auf der Sonnenhöhe seines künstlerischen Schaffens steht. Die Deckenmalereien der Sixtina allein sind es, in welchen er seine künstlerische Kraft fast unbegrenzt entfalten konnte. »Wer die Fresken an der Decke der Sixtina kennt, kennt beinahe den ganzen Michelangelo, wer sie nicht kennt, besitzt keinen klaren Einblick in die Natur des Meisters und wären seinen Augen auch alle plastischen Werke desselben geläufig«. Ja man darf annehmen, dass jener Gedankenkreis, welchem Michelangelo hernach in den Gestalten der Plastik Verkörperung gab, durch die Malerei in der Sixtina in ihm geweckt wurde.

So stellt sich also in den Mittelpunkt der Untersuchung die Frage nach der Vollendung der Deckenmalereien der Sixtina; daneben wird noch eine Erörterung erheischen 1) das Verhältniss Michelangelo's zu Rafael in jener Zeit, 2) der damalige Stand der Grabmalangelegenheit. Als Ausgangspunkt der Untersuchung benützt Springer den Brief Michelangelo's an Fatucci (Lettere, CCCLXXXIII) geschrieben ca. Januar 1524, in welchem Michelangelo seinem Freunde einen kurzen Abriss der Geschichte seiner Thätigkeit für Julius II. gibt. — Die Nachricht Condivi's, Michelangelo habe die Deckenmalereien der Sixtina in der Zeit von 20 Monaten vollendet, stiess fast immer auf einige Skepsis, zumal die diesbezüglichen Aussagen Condivi's, wenn nicht mit Widerspruch behaftet, so doch unklar sind.

Gerne vermuthete man daher das Jahr 1512 als Zeitpunkt der Vollendung. Springer erhebt diese Vermuthung zu wissenschaftlicher Gewissheit. Damit dies gelingen konnte, mussten die einschlägigen Briefe allerdings mit einer eben so umsichtigen als rigorosen und muthigen Kritik gelesen werden.

Gerade jene drei Briefe, welche von der Vollendung des Werkes sprechen (Lettere XII, XIII, XV) ermangeln der Datirung. Wem die Autorität Condivi's für unerschütterlich galt, der musste sie in das Jahr 1509 setzen. Da liess sich selbst Milanesi einengen, »dessen Scharfsinn in Erkenntniss des wahren Datums in den meisten Fällen unsere Bewunderung erregt«. Was aber dann mit dem vom 7. Sept. 1510 datirten Briefe (Lettere XXI)? Da heisst es: »Avisovi come io resto avere qua dal Papa ducati cinquecento guadagnati, e altrettanta me ne doveva dare per fare el ponte e seguitare l'altra parte dell' opera mia«. Man bezieht dies dann auf die von Julius II. projectirten Wandmalereien. Es geht aber aus dem erwähnten Brief an Fatucci hervor, dass Michelangelo erst nach der Rückkehr von Bologna, also 1511, daran ging, Cartons für diese Malereien zu schaffen. Zwei Briefe (Lettere LXXXVII und LXXXIX) endlich, welche den Empfangstag von der Hand des Adressaten, des

Bruders Michelangelo's, angemerkt zeigen, und zwar den 25. August und 9. Sept. 1512, enthalten gleichfalls Aeusserungen, welche nur auf Michelangelo's Arbeiten in der Sixtina Bezug haben können. Verfolgt man so in vorurtheilsloser Weise die auf Michelangelo's Arbeiten in der Sixtina bezüglichen zerstreuten Bemerkungen in den Briefen dieser Zeitperiode, bringt sie mit einander in logische Verbindung, so bleibt schliesslich nicht mehr der geringste Zweifel, dass die Briefe XII, XIII und XV, welche auf die Vollendung des Werkes Bezug haben und diese endlich melden, in das Jahr 1512, nicht aber 1509 zu setzen seien.

So kommt Springer zu dem Resultat: Bis zum Beginn des Jahres 1509 hat die Arbeit in der Sixtina keinen erheblichen Fortschritt gemacht; im Herbste 1510 war die Wölbung (d. h. die Mittelbilder) beinahe fertig gemalt; im Winter 1510—1511 nach der Rückkehr Michelangelo's aus Bologna wurden die seitlichen Bilder in Angriff genommen; das ganze Werk fand im October 1512 den Abschluss.

Wie stellt sich zu dieser Zeit das künstlerische und persönliche Verhältniss Michelangelo's zu Rafael? Für die Declarirung desselben hat bis jetzt als Hauptquelle ein Brief gegolten, den Sebastiano del Piombo an Michelangelo richtete, der von Gaye (II. 487) publicirt und auf den 15. October 1512 datirt wurde. Springer führt den Beweis, dass dieser Brief erst nach dem Tode Rafaels, also 1520 geschrieben wurde; die angeführten Gründe scheinen mir unanfechtbar. Statt sie hier zu reproduciren, möchte ich nur zu einem Punkt eine Bemerkung machen. In dem von Gaye publicirten Briefe wird Julius II. das geflügelte Wort in den Mund gelegt: »ma è terribile, non si pol pratichar con lui«. Springer bemerkt nun mit Recht, das habe in dem Munde Julius II. keinen Sinn, stimme aber mit dem Charakter Leo X.; und dazu finde ich nun das Analogon, das mir nicht minder die Kraft eines Beweises zu haben scheint. In einem vom 9. Nov. 1520 datirten Briefe Sebastiano's an Michelangelo heisst es wie eine neuerliche Wiederholung zu dem früheren: Ma e terribile u. s. w. »Ma fate paura a ognuno, insino a' Papi«; Michelangelo scheint sich darüber gekränkt zu haben, so kommt die Erklärung Sebastiano's in Bezug auf das terribile: »che non gli (nämlich dem Papste) pareva terribile se non per l'arte cioè il maggior maestro che fusse mai« (beide Briefstellen bei Gotti I. 140).

Mit Datirung des Briefes auf den 15. October 1520 ist das wichtigste historische Zeugniss für die künstlerische Abhängigkeit Rafaels von Michelangelo's Sixtina-Malereien beseitigt, eine Abhängigkeit, die sich — nach Springer — thatsächlich doch nur darauf gründen lässt, dass Raphael auch einmal Propheten und Sibyllen darstellt; es ist dann ferner der Wahrscheinlichkeitsschluss erlaubt, dass es erst nach 1512 zwischen Michelangelo und Raphael zu offenem Kampfe kam und desgleichen ist der Schluss erlaubt: aus der durch Documente verbürgten Thatsache, dass Michelangelo nach Rafaels Tode hart angegangen wurde, die Schüler des Letzteren zu verdrängen und an deren Stelle die Malerei in den vatikanischen Stanzen zu vollenden — habe die mythenbildende Phantasie bei Vasari und Condivi die Legende geformt, welche erzählt,

Rafael, von Bramante angestachelt, hätte gern die Fortsetzung von Michelangelo's Arbeit in der Sixtina an sich gerissen. —

Der Arbeit am Grabmal Julius II. stand Michelangelo in diesen Jahren — wie er ja selbst gesteht — gänzlich ferne. Erst nach dem Tode Julius II., also 1513, trat diese wieder in den Vordergrund. Da heisst es nun in dem Briefe an Fatucci: »e a tempo nel principio di Leone, Aginensis volendo accrescere la sua sepultura, cioè far maggiore opera che il disegno aveva fatto prima si fece uno contratto« etc. . . . Dies veranlasst Springer, auch hier die Lanze gegen Condivi's Glaubwürdigkeit einzulegen, der den ersten Entwurf als den grossartigsten hinstellt. Meiner Meinung nach spricht diese Stelle nicht unbedingt gegen Condivi. — Es lässt sich denn doch kaum leugnen, dass der von Condivi beschriebene erste Entwurf mindestens im architektonischen Aufbau grossartiger gedacht war, als jener, welcher dem Vertrag von 1513 angehört. Die Zahl der Statuen war bei beiden Entwürfen ziemlich gleich. Wenn nach Springer bei gleichem Statuenschmuck das vierfrontige Grabmal des ersten Entwurfes dürftiger erscheinen müsse, als das dreifrontige des zweiten Entwurfes, so hat dies doch nur eine Thatsache der ästhetischen Anschauung berührt, aber nicht die reelle Grösse. Vergleicht man aber die Beschreibung des Entwurfes, der dem Vertrage von 1516 angehört, mit dem Entwurf von 1513, so zeigt der erstere gegenüber dem letzteren wieder einen grossartigeren reicheren architektonischen Aufbau, und wenn der Schmuck an freistehenden Statuen in Etwas beschränkt ist, so ist dafür die Zahl der projectirten Bronze-Reliefs eine grössere. Billig dürfte man also die Phrase »acrescere la sua sepultura« auf den Entwurf von 1516 gegenüber dem von 1513 beziehen; diese Ansicht theilt auch Milanesi, welcher in dem erwähnten neu geschlossenen Contract, den vom 8. Juli 1516 erkennt (Lettere, Anmerkung 2, pag. 423). — Das »a tempo nel principio di Leone« hat auch für diesen Zeitpunkt noch immer seine Geltung. — Die neuen Dokumente schränken die Glaubwürdigkeit Condivi's in Etwas ein; ein zu weit gehender Radicalismus wäre aber doch auch nicht am Platze.

So klein das Schriftchen Springer's an Umfang, so gewichtig sind dessen Resultate. Man kann nichts sehnlicher wünschen, als dass das neu erschlossene Quellenmaterial für jede Periode des Lebens und Schaffens eine so umsichtige Durchforschung und Verwerthung der gefundenen Resultate finden möge, wie es die Zeit von 1508—1512 durch Springer gefunden hat.

*Hubert Janitschek.*

**Archäologische Zeitung.** Herausgeg. v. Curtius u. Schöne. Jahrg. 33. Heft 3. Berlin, 1875. 4°.

Inh.: Dilthey, Ueber die Darstellungen der kindermordenden Medea. — Dütschke, Admetos und Alkestis. — R. Förster, Ueber den Sarkophag von Wiltonhouse. — v. Sallet, Zeus, Poseidon und Nike, Vasenbild. — Treu, Der Teller des Duris im Berliner Museum. — Curtius, Die griechische Kunst in Indien. — Robert, Neue Fragmente der Parthenonskulpturen. — Miscellen. — Berichte. (Mit Kunstbeilagen.)

**Bullettino dell' instituto di corrispondenza archeologica.** Roma, 1875. VIII—XII. 8°.

I. Scavi: Cav. A. Zannoni, Scavi di Felsina, — Mau, Scavi di Pompei.

— Crespellani, Di alcune fornaci romane dell' agro modenese. — Can. Brogi, Sopra le tombe a pozzo scavate nell' agro chiusino. — Stevenson, Scavi della via Latina. — M. S. de Rossi, Sulla suppellettile arcaica disotterata all' Esquilino. — Helbig, Scoperta di antichità galliche nel circondario di Siena. — Gozzadini, Osservazioni intorno all' articolo del sig. Zannoni. — II. Monumenti: Poggi, Di una nuova iscrizione a lettere etrusche testè scoperta nel Canton Ticino. — Tomassetti, Epigrafe inedita provegnente dalla via Ardeatina. — Mau, Pitture di Pompei. — Bruzza, Scoperta di figuline in Pozzuoli. —

**Gazette archéologique,** publ. par J. de Witte et F. Lenormant. I. 1—6.

Inh.: Lenormant, Tête du fronton occid. du Parthénon. — De Witte, Dionysus et Sylène. — Lenormant, L'initié de l'autel. Dionysus et deux Satyres. — E. de Chanot, Aphrodite et Myrtile. — Ravaisson, Vase funeraire attique. — Papayannakis, L'acropole d'Athènes avant 1687. Ann. p. Lenormant. — De Witte, Cronos et Rhéa. — Lenormant, Athlète couronné p. la Victoire. L'Apollon du Vieil-Évreux. — Boussigues, Sarcophage du Musée de Marseille. — De Chanot, Aphrodite au bain. — Lenormant, Hercule et Iphiclès. — De Chanot, Tête de Meduse, marteau de porte en bronze. — Lenormant, Pan Nomios et la naissance des serpents. Peinture d'un manuscr. de Nicandre. — E. Le Blant, Les larmes de la prière. — J. de Witte, Hercule et Achélous. — Thésée et le Minotaure. — Lenormant, Bas-reliefs votifs d'Eleusis. — E. de Chanot, Oenochoé de bronze. — Lenormant, Ganymède et Aphrodite, terres-cuites béotiennes. — J. de Witte, Fragments de vases relatifs a Trajan. — Lenormant, La Vénus du Liban. — J. Roulez, La mort d'Alceste. — E. de Chanot, Hermès double de Dionysos Psilax et d'un Satyre. — J. de Witte, Persée et les Gorgones. — L. Revon, Bustes de bronze découverts auprès d'Annecy. — L. Fivel, La sphaera de Zagreus. — J. de Witte, Camée représentant Octavie, soeur d'Auguste. — Lenormant, Peintures d'un manuscrit de Nicandre. — E. de Chanot, Vénus de bronze de la collection de Luynes. — M. Boussigues, Têtes de marbre conservées a Nimes. – Lenormant, Disque de bronze du Musée britannique. — E. de Chanot, Statuettes de bronze du Musée de Rennes. (Mit Kunstbeilagen.)

**Bullettino di archeologia cristiana** del comm. G. B. de Rossi. VI. 2 u. 3.

Inh.: Continuazione delle scoperte nel cimitero di Domitilla. — Roma: Scavi nel Cimitero di Callisto, Cimitero di s. Agnese. Sicilia: Catacombe cristiane. — Il pavimento di s. Maria in Castello di Corneto-Tarquinia.

**Revue de l'Art chrétien.** Recueil mensuel d'archéologie religieuse. Dirigé par J. Corblet. 2e série, t. II. 5—6, III. 1—2. Paris 1875. gr. 8°.

Inh.: Bouillet, Essai sur l'église Sainte-Foy de Conches (Eure). — Barthelemy, Les Tableaux de l'église Saint-Louis de Versailles. — Lucas, Les Architectes de la cathédrale de Tolède. — Corblet, Vocabulaire des symboles et des attributs employés dans l'iconographie chrétienne (14e article). — F. Clement, Des Formes hiératiques et de leur influence sur le progrès des arts. — Giraud, l'École laïque du XIIe siècle. — Barbier de Montault, Deux musiciens oubliés. — Rostan, L'Église du couvent des Dominicains de Saint-Maximin. — Germer-Durand, Rapport sur l'imagerie religieuse. — Grimmouard de Saint-Laurent, Le Bon Pasteur et l'Orante. Nouv. étude sur un sarcophage d'Arles. — D'Ayzag, L'ane. Étude d'archéologie mystique. — E. de Barthelemy, Les Pyrénées françaises. Histoire et monuments. — Patène en or ciselé. — Berichte. — Biographien. (Mit Illustrationen.)

**Der Kirchenschmuck.** Blätter des christlichen Kunstvereines der Diözese Seckau. VI. Jahrg. Graz 1875. Nr. 9—12. 8°.

Inh.: Der Ciborium-Altar. (Forts.) — Bildnisse Mariä. (Forts.) — A. Ortwein, Vorlesung über das Wesen des Stickens und über die richtige Farbengebung in den decorativen Künsten. (Schluss.) — Führich's Psalmen. — Zur Jubelfeier in Salzburg. — G. Bautraxler, Die Bildnerei des vorchristlichen Heidenthums und der katholischen Kirche. — Die Restauration der Propstei- und Stadtpfarrkirche. — Notizen. (Mit autograph. Illustrationen.)

**Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde.** Indicateur d'antiquités Suisses. Zürich 1875. Nr. 3. 8°.

Inh.: v. Fellenberg, Der römische Wasserstollen bei Hageneck am Bielersee. — R. Ritz, Keltisch-römische Thongefässe aus dem Wallis. — Thiessing, Grabhügel und Wall aus der Steinzeit auf Mont Vaudois bei Ericourt. — Grangier, Tumulus de Montsalvens, Canton de Fribourg. — Hersche, Handmühlen. — Zeller, Die Burg Pfungen. — Rahn, Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler. (Mit Illustrationen.)

**Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit.** Nr. 5. XXII. 9—12.

Inh.: Essenwein, Buntglasirte Thonwaaren des 15.—18. Jahrh. im german. Museum. — Fürst Hohenlohe, Ueber das Doppelwappen auf dem Schwerte des hl. Mauritius. — Essenwein, Romanische Kirchengeräthe im germ. Museum. — Löffelholz von Kolberg, Einige Briefe an Wolfg. Löffelholz zu Nürnberg gerichtet, nebst einigen historischen Erläuterungen. – Sphragistische Aphorismen. — Baader, Des Pfalzgrafen Ott-Heinrich Bestallungen für einen Uhrmacher und einen Geiger und Seidenweber.

**Mittheilungen der k. k. Centralcommission** zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. Red.: Dr. K. Lind. Neue Folge. I. Bd. Heft 1. 2. Wien 1875. 4°.

Inh.: Dr. Freih. v. Sacken, Ueber einige neue Funde im Grabfelde zu Hallstadt. — V. Makarewicz, Die Chorgestühle der Kathedrale in Tarnow. — J. Falke, Ideen zu einer Geschichte des Wohnhauses in Oesterreich. — Fr. Lippmann, Alte Wandmalereien in Olmütz. — Glavinich, Inschriftsteine des Museums zu Salona. — Frd. Kenner, Gedenktafel des Josef v. Rabatta in Görz. — Restauration alter Baudenkmale in Böhmen. — Frd. Kenner und A. Hauser, Die Ausgrabungen in Aquileja. — B. Dudik, Vorchristliche Begräbnissplätze in Mähren. — J. Jenny, Die öffentlichen Thermen Brigantiums. — Fr. Schmoranz, Die Restaurirung des Domes in Königgrätz. — K. Lind, Denkmale der Familie Eitzinger. — Der heutige Zustand der Burg Rungelstein. — Der Erker des Carolinum in Prag.

**Le Musée archéologique.** Recueil illustré de monuments de l'antiquité, du moyen-âge et de la renaissance. Publié sous la dir. de Am. de Caix de Saint-Aymour. Paris, E. Leroux, 1875. t. I. 1. 2. gr. 8°.

Inh.: A. de Caix de Saint-Aymour, A nos Lecteurs. Galerie des archéologues illustres: le comte de Caylus; Seroux d'Agincourt. — G. de Mortillet. Classification des fibules. — A. Héron de Villefosse, Mosaïque decouverte a Constantine. — E. T. Hamy, Documents inédits sur les bougors du gouvernement de Tomsk (Sibérie). — A. Heron de Villefosse, Inscription trouvée a Cherchell. — L. Leguay, Inscription gallo-romaine inédite trouvée a Paris. — Ad. de Longpérier, Le nom gaulois Atepomarus. — A. de Caix de Saint-Aymour, Bronzes étrusques portant des croix sur les vêtements. — Boban, Antiquités mexicaines. — A. Forgeais, Crayons historiés du moyen age. — Courajod, Un Email de Léonard Limosin, exposé dans la galerie d'Apollon, au musée du Louvre. — G. de Mortillet, Autel chrétien du IVe siècle, trouvé dans l'Ardèche. — A. Héron de Villefosse, Lampes chrét. inédites (lampes d'Algérie et du Musée du Louvre). — A. de Barthélemy, Carreaux émaillés du XIVe siècle, provenant du Musée de Saint-Germain-en-Laye. — Indicateur de l'Archéologue et du Collectionneur. (Mit Kunstbeilagen u. Abbild. im Text.)

**Giornale Ligustico di archeologia, storia e belle arti.** II. 6—12.

Inh.: Neri, Il sigillo del Comune di Sarzana. — Grasso, Sigillo dell' Uffizio di Moneta. — Astengo, Sigillo di Battista Campofregoso. — Neri, Del palazzo del Comune di Sarzana e di un' opera di Matteo Civitali. — Luxoro, Dell' ufficiuolo Durazzo, e di alcune altre opere d'arte. — Desimoni, Osservazioni sovra due portolani di recente scoperti, e sovra alcune proprietà delle carte nautiche. — S. Varni, Della Pieve di Gavi. — Alizeri, Dei progressi, degli statuti e delle costumanze degli scultori in Genova nel sec. XV. (Auszugsweise mitgetheilt.) — Mittheilungen, Literaturberichte.

**Zeitschrift f. bild. Kunst.** Herausg. von Prof. Dr. C. v. Lützow. X. 1875, 12. 1876, 1—3.

Inh.: Knudtzon, Saly's Reiterdenkmal Friedrichs V. in Kopenhagen. — Woltmann, Streifzüge im Elsass. — P. d'Abert, Artistische Wanderungen durch Paris. — Ilg, Ein Standbild des Don Juan d'Austria. — Jansen, Aus dem Leben des Malers und Ingenieurs Biagio del Bianco aus Florenz. — Notizen: v. Wurzbach, Zur Kenntniss Govaert Flinck's. — Bergau, Irische Ornamentik. — Vosmaer, Lustige Gesellschaft von Dirk Hals. — XI. Bruno Meyer, Ad. Menzel. — v. Donop, M. v. Schwind an B. Genelli. Ungedr. Briefe. — K. Brun, Neue Documente über Mantegna. — Die Michelangelo-Ausstellung in Florenz. — Redtenbacher, Die Villa Madama in Rom. — J. P. Richter, Die neuen Documente über Michelangelo. — Jansen, Baccio Bandinelli. — v. Eitelberger, Die deutsche Renaissance u. die Kunstbestrebungen der Gegenwart. — Dohme, Zur Literatur über A. Watteau. — Notizen: Die Tanzstunde von P. Codde. — Unger, Ueber den Ursprung der irischen Ornamentik. — Betteljungen von Murillo. — Wessely, Ein Selbsporträt Michelangelo's. — Rosenberg, Die Einigung der deutschen Stämme von A. v. Werner.

**Kunst-Chronik.** Beiblatt z. Zeitschr. f. bild. Kunst. X. 47—52. XI. 1—13.

Inh.: Das Hermannsdenkmal. — Holländische Kunstzustände. — P. d'Abert, Der Salon. — Das deutsche Gewerbemuseum. — Die 2. Sakristei im Dome zu Schwerin. — Lützow, Das Michelangelofest in Florenz. — Eisenmann, Zur Geburtsfeier Michelangelo's. — Busch, Die Kupferstichsamml. des † Directors Kalle in Bonn. — Die kunstgewerblichen Fachschulen Oesterreichs. — F. X. Kraus, Meister Erwin von Strassburg und seine Schule. — Die neue Façade des Doms von Florenz. — B. Meyer, Die neu aufgedeckten Fresken im Dome von Verona. — Ein literarisches Denkmal für Schnaase. — Vom Christmarkt. — Das Steindenkmal in Berlin. — Woltmann, Die Familie Meister Erwins. — P. d'Abert, »1807« von Meissonnier. — Von d. kunstgew. Ausst. zu Frankfurt.

**Gazette des beaux-arts.** 1875. 10—12.

Inh.: F. Lenormant, Les antiquité's de la Troade. — Mantz, Jan van Goyen. — Lavoix, Les arts musulmans. — Champfleury, Point de vue sur Callot. — Gonse, Les graveurs contemporains. — Lemonnier, Exposition triennale des beaux-arts à Bruxelles. — Müntz, Les peintures de Melozzo da Forli a la bibliothèque du Vatican. — Gonse, Les fêtes du centenaire de Michel-Ange. — A. de Montaiglon, La sculpture française a la renaissance. — Cte Cl. de Ris, Musées du nord: Les musées de Copenhague. — Mantz, Les commencements de l'école florentine. — Gonse, Les vertus théologales; grisaille de Raphael au Musée du Vatican. — Jacquemart, Note sur la fabrication de la porcelaine chinoise. — Darcel, Alb. Jacquemart. — Cl. de Ris, Pils. — Bonnaffé, Le Pour et le Contre. — Lefort, Franc. Goya. — Duplessis, L'Amadée de Marc-Antoine Raimondi. — A. de Lostalot, Les publications nouvelles. — Bibliographie.

**La Chronique des arts et de la curiosité.** 1875. 30—41. 1876. 1 u. 2.

Inh.: Gonse, La Madonne de Notre-Dame de Bruges. — C. de Ris, Cuve baptismale du château de Mello. — Viardot, Sur la Madonne de Bruges. — Müntz, Importation d'oeuvres d'art en France au XVIIe siècle. — Müntz, De quelques artistes français de la renaissance employés au Vatican. — Gonse, Quelques mots encore sur la Madonne de Bruges. — Darcel, L'art au théatre. — Gonse, Expos. des oeuvres de Barye. — Soury, Aphrodite-Éros. — Les monuments religieux. — Müntz, La fabrication des tapisseries à Florence. — Les antiquités d'Ibruz. — Les tapisseries de Bayeux. — Rapport fait au nom de la commission des services administratifs sur la Direction des beaux-arts au ministère de l'instruction publique etc. par E. Charton.

**Journal des beaux-arts.** XVII. 17—24.

Inh.: Question van den Kerkhove. — Siret, Le salon de Bruxelles. — La madonne de Michel-Ange, à Bruges. — Pensées et maximes. — Exposition des beaux-arts à Termonde. — Jouin, L'inventaire général des richesses d'art de la France. — Génard, A. M. A. Siret. — Schoy, Michelangiolo Buonarroti. Sou-

venir des fêtes florentines du IVe centenaire. — Question van den Kerkhove: Rapport de la commission d'enquête du Willems-fonds. — Exposition au cercle artistique d'Anvers. — Paul Lauters — Concours de gravure à l'eau forte, ouvert par le journal de beaux-arts en 1876. — Le petit Brunin. — Un chemin de croix. — Jouin, Le sculpteur Barye. —

**The Art-journal.** London 1875. 10—12. 1876. 1.

Inh.: Studies and sketches by S. E. Landseer. — Jarwis, Ethics of taste. — Recent acquisitions in the S. Kensington-Museum. — Cutts, Tradition of christian art. — Palliser, M. J. Jacquemarts collection of shoes. — Jewitt, The cross Tau, as an emblem and in art. — Royal school of art-needlework, S. Kensington. — Simmonds, Silver as an art-material. — Piggot, The Marlborough gems. — Dafforne, The works of J. G. Naish. — Alcock, Japanese art. — The Bernal Green Museum. — Greenfield, Art-designs on mediaeval tiles. — Wilson, The fourth centenary of M. Buonarroti. — The proposed establishment of an art museum in Ireland. — MM. Copeland & Sons new internal mural tile-decoration. — Dafforne, Pictures of italian architecture. — Archer, On the progress of our art-industries. — A new method of detecting restoration in old pictures. — Jewitt, The Fylfot cross or Thorrs hammer. — Tooke, History of the art of bookbinding. — Dunbar, The gallery of Don Marcella Massarenti, in the Vatican. — Dafforne, The works of Frank Holl. — Fitzgerald, Theaters: Their construction and arrangement. — Thornbury, The costume of English women from the Heptarchy to the present time. — The intern. exhib. at Philadelphia, 1876. —

---

## Architektur.

Die Stoa des Königs Attalos zu Athen. Vierunddreissigstes Programm zum Winkelmannsfest der archäologischen Gesellschaft zu Berlin von **F. Adler.** Nebst vier Tafeln und zwei Holzschnittvignetten. Berlin 1874. Gedruckt auf Kosten der archäologischen Gesellschaft. 4° (22 S.) Hierzu ergänzender Beitrag in der Erbkam'schen Zeitschrift für Bauwesen Lief. I bis III des Jahrgangs 1875. Endlich beide Arbeiten zusammengefasst unter dem Titel: Die Stoa des Königs Attalos II. zu Athen. Mit sieben Tafeln und drei Holzschnitten. Berlin 1875. Fol. 16. S.

Die im Nordwesttheile der Unterstadt von Athen zwischen Theseion und Hadriansgymnasium gelegene Ruine eines antiken Gebäudes, welche bald Serapeion, bald Gymnasion des Ptolemaios, bald Stoa Poikile genannt wurde, endlich aber 1861 in Folge einer auf Epistylblöcken aufgefundenen Inschrift als Bau des kleinasiatischen Dynasten Attalos II. nachgewiesen war, bildet den Gegenstand der vorliegenden Abhandlung.

Von der archäologischen Gesellschaft in Athen in den Jahren 1859 bis 1862 aufgegraben, wurde das sehr zerstörte Gebäude in seinen Resten von Adler aufgenommen. Während der Publication der erhaltenen Theile nur geringes Gewicht beigelegt ist, wurde das Hauptaugenmerk auf die Restauration gelegt. Der Verfasser lässt vor unsern Augen ein griechisches Profangebäude aus hellenistischer Zeit und genau datirt erstehen, von dem in Wirklichkeit nur geringe Reste existiren. Die sehr verdienstliche Arbeit, der man hauptsächlich die Bekanntschaft mit dem Gebäude verdanken darf, ist aber so weit nicht frei von Lücken und Fremdartigem, um ihr den Vorwurf ersparen zu können, dass hier zu wenig und zu viel geschehen ist.

Der Verfasser sucht zuerst durch Rechnung, da die sonstigen Anhalts-

punkte grossentheils fehlen, Anzahl und Stellung der Säulen herauszubringen und kommt zu dem Resultate, dass in drei Reihen je 45 Säulen gestanden hätten. Aus der ungeraden Anzahl, welche die Stellung einer Säule in der Mitte bedingt, schliesst er, dass die Anordnung einer besonders betonten Mittelparthie, eines Säulenrisalites, unmöglich wäre und restaurirt demnach gerade fortlaufende Säulenstellungen mit je 44 Intercolumnien. Da für Stellung und Zahl der Säulen keine zwingende Bedingung herrscht, scheint uns diese Anordnung nicht die einzig mögliche, sondern es lässt sich trotz der bekannten Länge von Architravbalken sagen, dass bei umgekehrtem Vorgange bei der Annahme eines Risalites ein einfaches Dividiren mit der Architravlänge in die Gesammtlänge des Gebäudes unzulässig sei. Aber auch selbst die Berechnung des Verfassers beibehalten, würde dieselbe die Anordnung von zwei Risaliten in der Fronte nicht ausschliessen.

Nach der ersten Dorischen Säulenreihe, welche durch eine Standspur erhalten ist, wird eine zweite von neuerdings 45 Säulen, für deren Stand gar keine Anhaltspunkte existiren, und endlich eine dritte jonische Reihe, für welche fünf Standspuren vorhanden sind, ergänzt. Unter gewöhnlichen Umständen lässt sich ja bei wenigen Standspuren die Säulenstellung eines griechischen Tempelbaues annähernd errathen, aber wir würden es nicht wagen, aus fünf Standspuren vorliegender Art eine dem gewöhnlichen Schema fremde Säulenstellung von 135 Säulen zu restauriren.

Gar nicht begründet ist die Annahme der zweiten dorischen Säulenreihe, denn Niemand wird bei einem Profanbau, wie dieser ist, die Vermuthung zurückweisen können, dass, wenn auch das Gebälk nach Aussen von Marmor war, das Deckenwerk des Innern von Holz gewesen sein könnte, um eine Spannung von 6 M. zu erreichen, um so mehr als auch vom Deckenwerk kein Stückchen erhalten blieb.

Den Kenner der Lokalität von Athen als reiche Trümmerstätte, kann es nicht überzeugen, wenn der Verfasser sagt: »Diese mittlere Stützenreihe musste immer ergänzt werden, auch wenn kein technischer oder kunstformaler Anhalt gegeben wäre; er ist indessen durch die beiden dorischen Trommelvarietäten gesichert.« In den Säulenstellungen liegen natürlich die wesentlichsten Momente für die Gebäudeform. Der Langwand der Rückseite schliessen sich 21 Gemächer an, die von der Säulenhalle durch Thüren zugänglich sind.

Man merkt dem Grundrisse an, dass darin etwas fehle, und dass die Säulenstellungen mit den rückwärtigen Räumen und dem grossen Zwischenraum zwischen denselben kein organisches Ganze geben.

Nachdem über die Höhe und die Geschosse des Gebäudes das entsprechende erörtert ist, kommt der Verfasser zu einem wichtigen Punkte seiner Restauration, nämlich dazu, herauszufinden, wo der Marmorfrontbau endet und wo der Porosstein für die Seitenmauer und Rückmauer beginnt.

Das gefundene Resultat, das den Marmor auf die Frontseite und je ein Stück um die beiden Ecken gehend verweist, gibt zu einer höchst befremdenden Formation Anlass.

Sie ist die Folge der Ausschliessung des Giebels von der Frontseite, der

hier an das äussere Ende gestellt die einfachste Lösung ergeben würde, und schon formal den grossen Widerspruch gelöst hätte, der in der langen monotonen Säulenhalle ohne Giebel, zu den Giebeln über Mauern an den Seiten lag. Man braucht nicht vorauszusetzen, dass dem Giebel für diesen Profanbau die Bedeutung wie am Cultmonument blieb, aber die architektonisch formale Bedeutung blieb ihm gewiss, und in dieser abschliessend und krönend hätte man ihn nicht von der Säulenfaçade weg schwer und lastend und von schlechterem Material gebildet, allein auf die Seitenfronten geschoben. Er kommt aber bei Adler allein dahin und muss sich ausserdem noch mit einer geringeren Breite als die der wirklichen Breitseite des Gebäudes begnügen, eine Anordnung, die gegen alle Analogie ist. Diese künstlich geschaffte schmälere Seitenansicht beschränkt sich aber nur auf das obere Stockwerk und bildet vor dem Baukörper um circa 0.2 M. vorspringend einen ganz geringen Risalit zu dem Zwecke, um das Hauptgesimse der Vorderfronte todtlaufen und den Giebel für sich bestehen lassen zu können.

Wer sich die gegebene Zeichnung Taf. 3 plastisch darzustellen vermag, wird das Flache in dieser Anordnung und die Unmöglichkeit des Todtlaufens des Frontgeisons sofort erkennen, er wird auch sehen, wie das Eckakroterion des Giebels mit der, eine ebenfalls schwache Stelle der Restauration deckenden Figur mit Postament fast zusammenfällt.

Der Augenschein genügt, um das Unmögliche dieser Anordnung klar zu legen, und es bedarf gar keines Eingehens in die vom Verfasser angestellten Berechnungen, welche in diesem Falle keinen Werth haben.

Mit der Anordnung der Giebel steht die der grossen Thüren und der gesäulten Fenster in Bezug. Die Lage dieser Thüren zu ihrer Umgebung ist sowohl für die Süd- als Nordseite nicht gut zu verstehen. An der Südseite hemmt die Stiegenmauer den bequemen Verkehr, an der Nordseite führt die Thüre von 3.43 M. Breite und als Mündung eines 5.80 M. breiten und über 100 M. langen Raumes in einen Gang von 1.5 M. Breite, oder, da dieser Gang senkrecht auf die Richtung der Thüre steht, fast direct an die Langmauer desselben.

Eben so wenig zweckentsprechend wäre die Anlage der Stiege, welche in das obere Stockwerk der Stoa führen sollte, gewesen. Der Auf- und Abverkehr zwischen der unteren und oberen Stoa durch eine Thür von 1 M. Breite und über eine einzige Stiege von $1^1/_2$ M. Breite ginge gewiss nicht so bequem von Statten, als es sich der Verfasser denkt und gerade am wenigsten für den Fall, dass die Oberstoa, welche 1260 Personen fasst, nur für hohe Festtage benützt werde.

Gar nicht verständlich ist auch die Art der Beleuchtung der geschlossenen Räume an der Rückseite der Stoa und der Umstand, dass diese Räume eine ganz unverhältnissmässige Höhe erlangen, ohne in Geschosse getheilt zu werden. Es würde diesen oberen Räumen bei vorliegender Restauration freilich ebensosehr der Zugang gänzlich fehlen, wie er der Oberstoa durch die vorhandene Stiege nur mangelhaft beschafft ist.

Alles zusammengenommen glaube ich den Restaurationsversuch Adler's

schon auf das Gesagte hin der Hauptsache nach als missglückt betrachten zu können. Solche Arbeiten aus bewährten Händen richten viel Unheil an, und noch mehr dann, wenn, wie es hier der Fall ist, die Tafeln nicht mit der Bezeichnung: Restauration der Stoa etc., sondern mit der bestimmten Bezeichnung: Stoa des Attalos II. auftreten und sich dadurch falsche Vorstellungen bei dem immer lieber schauenden als lesenden Publikum einbürgern.

Für die Beurtheilung der Architekturdetails dieser Spätzeit geben eine Anzahl Detailaufnahmen den besten Anlass. Man wird sie als Beitrag zum Studium der Formen der hellenistischen Architektur entsprechend zu würdigen haben. *Alois Hauser.*

Der Dom zu Trier in seinen drei Hauptperioden: der römischen, der fränkischen, der romanischen. Beschrieben und durch 26 Tafeln erläutert von Domcapitular **J. N. von Wilmowsky.** Trier, Verlag der Fr. Lintz'schen Buchhandlung. 1875. Preis 90 M.

Der Verfasser der hervorragenden Monographie, welche wir hiemit zur Anzeige bringen, ist durch eine Reihe archäologischer Forschungen rühmlichst bekannt. Trier, in antiquarischer Hinsicht weitaus die merkwürdigste Stadt Deutschlands, nennt ihn als den erfahrensten und verdienstvollsten Erforscher seiner Alterthümer. Seit mehr als dreissig Jahren Capitular am Dome zu Trier, hat der leider nunmehr erblindete Gelehrte diesem Denkmale vor allen andern ein liebevolles Studium gewidmet. Die Restauration, welcher von 1843—58 der Dom unterworfen wurde, fand unter seinen Augen und unter seiner Leitung statt: es kam dem Forscher zu gut, dass er selbst künstlerisch angelegt und ausgebildet über einen tüchtigen Schatz technischer Kenntnisse und Erfahrungen zu gebieten hatte.

Der Dom zu Trier entstammt in seinem jetzigen Zustande sehr verschiedenen Zeiten; man kann sagen, dass alle Epochen der abendländischen Kunstentwickelung an ihm gebaut haben. Der ursprüngliche Bau ist römisch. Fünfzehn Fuss tief unter der jetzigen Erdoberfläche traf v. Wilmowsky auf die ersten Spuren des römischen Lebens. Er fand da in pompejanischer Art gebaute und gemalte Gemächer mit Fussböden von Holzgetäfel über gestampftem Sande, noch ohne Mosaik und Marmor, aber mit schön gemalten Wänden. Diese mit dem Sockel des Gebäudes standen noch drei Fuss hoch, die Fussböden aber waren zu einer dünnen Schichte verbrannt. Die Sohle des Monuments lag auf der obersten der drei durch zahlreiche Ausgrabungen in Trier constatirten römischen Bodenschichten und durfte die Entstehung des Gebäudes schon aus diesem Grunde in die Glanzperiode der Stadt, in die Zeit Valentinians I. und Gratians, die hier residirten, gesetzt werden. Der antike Bau bildete ein Quadrat, dessen innere Seiten 122 Fuss massen. Die Mauern stiegen, nach den noch vorhandenen, von dem spätern Bau ummauerten Resten zu schliessen, 110 Fuss in die Höhe, sie waren 6 Fuss dick und öffneten sich nach Westen zu in drei riesigen Thoren. Dazu kommen 4 kleinere Thüren und 37 Fenster. Die Apsis, welche bisher durchweg angenommen wurde, fehlte ebenso wie die Vorhalle. An den Seiten der Façade lagen zwei quadratische Treppenthürmchen und hinter diesen an der Nord- und Südseite

mehrere oblonge Nebengemächer. Der Innenraum lag um eine Stufe höher als der Vorplatz. Vier mächtige gegen 50 Fuss hohe Säulen trugen die zwölf Schwibbögen, auf denen die flache Decke und das Dach ruhten. Sie standen im Quadrat und etwa 30 Fuss von den Wänden ab. Der Fussboden der freien Halle war eben, noch an der Ostwand lag ein erhöhter abgesonderter Raum.

Die Merkmale der letzten Bauperiode der römischen Augusta Treverorum stimmten zu einem Münzfund aus den Zeiten Gratians, so dass über die Entstehungszeit des Baues kaum ein Zweifel walten kann. Fraglicher scheint die Bestimmung desselben. Mit der alten Sage, der Dom sei ursprünglich die domus beatae Helenae gewesen, der Palast der Mutter Constantins, den B. Ayricius um 314—330 zur Kirche umgewandelt, ist endgültig aufgeräumt. Wilmowsky's Vermuthung, das Gebäude sei eine Gerichtshalle gewesen und in Valentinians Tagen erbaut, ist sicher am meisten begründet; als Basilika kann man es nicht ansehen, da ihm wesentliche basilikale Eigenschaften fehlen. Eine Schwierigkeit, welche ich bereits in der A. A. Z. 1875, Nr. 62 Beil. hervorgehoben, liegt indessen in dem von Herrn von Wilmowsky betonten Verhältnisse zur Porta Nigra, welche derselbe gleichfalls der valentinianischen Zeit zuweist, während sehr starke Argumente, namentlich die von E. Hübner veröffentlichten Steinmetzenzeichen auf das erste Jahrhundert n. Chr. weisen.

Wilmowsky ist der Ansicht, um 418 sei die Gerichtshalle verlassen und zu einer christlichen Kirche umgewandelt worden; die dafür beigebrachten Beweise haben mich nicht überzeugt. Bei der Zerstörung der Stadt zwischen 430 und 440 ward auch dies alte Gebäude ein Raub der Flammen; die Spuren des Brandes konnte Wilmowsky nachweisen. Um 532—61 stellte es Bischof Nicetius wieder her und machte es zu seiner Domkirche. Auch die Reste dieser Bauperiode liessen sich unzweifelhaft nachweisen: eine höchst erwünschte Bereicherung der Kunstgeschichte, die von den kirchlichen Bauten des sechsten Jahrhunderts diesseits der Alpen so wenig weiss. Herr v. Wilmowsky glaubt hier byzantinische Einflüsse wahrzunehmen. Ich möchte eher vermuthen, dass ravennatische Künstler in Trier gearbeitet: wir wissen aus einem Brief des Bischofs Rufus von Octodurum an Nicetius, dass letzterer sich Italiener für seinen Dombau kommen liess.

Als der Dom zu Trier gen Anfang des 11. Jahrhunderts baufällig geworden, unternahm Erzbischof Poppo den Neubau, an dem seine Nachfolger Egibert, Udo und Bruno fortbauten, den dann Erzbischof Hillin im glänzendsten ausgebildeten Stil des 12. Jahrhunderts vollendete. Das 13. Jahrhundert gab dem Dom seine volle Ausgestaltung und würdige Decoration.

Die 26 Tafeln, welche dem Werk beigegeben sind, bieten in vorzüglichen in der Lonillot'schen Officin zu Berlin ausgeführten Chromolithographien die getreue Wiedergabe der Aufnahmen, welche Herr v. Wilmowsky selbst z. Z. genommen. Kaum eine kunstarchäologische Publication unserer Tage gibt ein so getreues und belehrendes Bild der allmähligen Entstehung, der verschiedenen Phasen eines Gebäudes. Indem ich die glänzende Veröffentlichung der Aufmerksamkeit aller Kunstfreunde empfehle, freue ich mich, auch

die Fortsetzung derselben, welche wesentlich die kleinern Antiquitäten und die spätern Zeiten des Doms umfassen soll, als bereits unter der Presse ankündigen zu können. *F. X. Kraus.*

**Charles Verschelde,** Les anciennes maisons de Bruges, dessinées d'après les monuments originaux. Bruges 1875. 4. 33 S. Text, 40 Tafeln in Steindruck.

Der Verfasser, Architekt in Brügge, geht von dem richtigen Gesichtspunkt aus, dass es an der Zeit sei, die Aufmerksamkeit, welche bis dahin vorzugsweise der kirchlichen, civilen oder militärischen Baukunst gegolten, nunmehr der alten häuslichen Architektur zuzuwenden. Sein Werk soll dazu einen Beitrag liefern, indem es die Abbildungen von alten Gebäuden in Brügge giebt. Wir bedauern nur, dass diese Absicht zum guten Theil dadurch verfehlt ist, dass von keinem Hause der Grundriss mitgetheilt worden. Je mehr man zu der Ueberzeugung gelangt, dass Inneres und Aeusseres eines Gebäudes im engsten Zusammenhang stehen, jemehr dies gerade für mittelalterliche Häuser gilt, um so weniger sollte die Beifügung des Grundrisses vernachlässigt werden. Unser Werk giebt nur Façaden, die so allein nur beschränktes Interesse bieten. Die meisten derselben gehören der letzten Zeit der Gothik an. Dieser Stil zog sich in jenen Landen bis tief in das sechszehnte Jahrhundert hinein, mit einzelnen Motiven selbst in das siebenzehnte. Einige der mitgetheilten Façaden stammen noch aus dem eigentlichen Mittelalter, ein paar gehören der Renaissance. *J. F.*

Der Leipziger Baumeister Hieronymus Lotter 1497—1580. Von Dr. **G. Wustmann.** Leipzig, E. A. Seemann, 1875. 4°.

Der durch seine trefflichen literarischen Jahresberichte in den »Illustrirten Weihnachtskatalogen für den deutschen Buchhandel« wohlbekannte Verfasser hat mit obengenannter Schrift einen höchst schätzbaren Beitrag zur Kenntniss der Geschichte der deutschen Renaissancearchitektur geliefert. Die nächste Veranlassung war ihm hiezu, wie er selbst bemerkt, das betreffende Werk von Lübke, das so allgemeine Freude und Bewunderung hervorrief. Es wäre sehr zu wünschen, dass alle Theile der deutschen Renaissancearchitektur-Geschichte eine so ausgezeichnete Specialbearbeitung erführen, wie es mit dem in Rede stehenden Thema der Fall ist.

Die mit andauerndstem Fleisse aus den verschiedensten Quellen und besonders aus Archiven geschöpften Notizen sind in übersichtlichster Weise zusammengestellt und auf's Trefflichste, sowie mit aller Gewissenhaftigkeit verwerthet. Die wörtliche Anführung vieler brieflicher Urkunden, besonders solcher, die von Lotter selbst herrühren, in dem naiven Tone jener Zeit gehalten, geben sodann der Abhandlung noch einen eigenen Reiz.

Wir lernen in Lotter einen Baumeister der Renaissance kennen, der für Leipzig das war, was Holl für Augsburg, Schickhardt für Stuttgart gewesen, wenn er auch mit diesen nicht in eine Reihe zu stellen ist. Es ist eine Persönlichkeit, welche uns Achtung abnöthigt und unser inniges Interesse erweckt, ein Mann aus ganzem Gusse, wie dergleichen namentlich die Renaissance her-

vorgebracht; von der Natur begabt mit ungewöhnlicher Arbeitskraft und voll Selbstvertrauen, entwickelt er nach allen Richtungen hin eine staunenswerthe Thätigkeit, ausser in seinem speciellen Fache auch als Industrieller, als Familienhaupt wie als Gemeindelenker. Die Stadt Leipzig erwählte ihn nicht weniger als achtmal zu ihrem Bürgermeister.

Wie durch eine Fügung glücklich gestaltet sich die erste Hälfte seines Lebens; wir sehen, wie er immer mehr emporsteigt und an die für ihn besonders geeignete Stelle rückt, nachdem er doch als ein Fremder Leipzig zuerst betreten. Bedeutsam ist es auch, dass mit seinem Erscheinen in Leipzig in der Architektur die Renaissance zugleich daselbst auftritt. Nachdem er mit Privatbauten begonnen, betraut ihn die Stadt mit den wichtigsten Aufträgen; dazu gehört vor Allem das Rathhaus, das Kornhaus und die Waage. Wustmann plaidirt lebhaft für Erhaltung des Rathhauses, über welchem gegenwärtig die Frage des Abbruchs schwebt, als des Hauptwerkes, welches Leipzig's Baumeister der Renaissance κατ' ἐξοχήν geschaffen. Er führt zu diesem Zweck den Leipzigern den Nachweis vor Augen, dass die Gemeinde dieser Stadt als solche von jeher für die Kunst sehr wenig Interesse gezeigt.

Auch von auswärts, wie z. B. von der Stadt Pegau, wurde Lotter in Anspruch genommen; der Hauptsache nach aber hat er den zweiten Theil seines Lebens dem Dienste der sächsischen Fürsten Moritz und August gewidmet. Sie verwendeten Lotter namentlich zur Fortification Leipzigs, wozu der Bau der mächtigen Pleissenburg gehörte, deren eben stattfindende Demolirung und Modernisirung Wustmann ebenfalls beklagt.

Nach so vielen Erfolgen trifft dann den nahezu siebenzigjährigen Baumeister der Auftrag, der für ihn verhängnissvoll werden sollte, nämlich zur Erbauung des grossartigen Waldschlosses der Augustusburg, wozu ein politischer Triumph des Kurfürsten Veranlassung gab. Mit wahrem Mitleid für den Meister verfolgen wir den Verlauf dieses Unternehmens und sehen die Widerwärtigkeiten für denselben sich häufen und ihn endlich bei dem unhochherzigen Fürsten in Ungnade fallen und schmählich entlassen werden.

Dann geht es Schlag auf Schlag mit Familienunglück, das ihn heimsucht; fern von Leipzig und, gegenüber seinem einstigen grossen Besitz verarmt zu nennen, stirbt Lotter dreiundachtzigjährig. Auch in diesem herben Schlusse eines so überaus verdienstreichen Lebens ist derselbe mit Holl und Schickhardt zu vergleichen.

Wenn nun aber auch das Studium der Lotter'schen Bauwerke an und für sich nicht von dem Werthe ist, wie dasjenige der Schöpfungen jener beiden andern Architekten, so erhalten wir doch bei dieser Gelegenheit durch Wustmanns Schrift so viele Aufschlüsse über die Zustände und Gebräuche der Zeit in baulicher Beziehung, dass diese Schrift als ein besonders wichtiges Document für die Geschichte deutscher Renaissancebaukunst angesehen werden muss.

Der Schilderung des Vater Lotter sind angeschlossen die vorhandenen Notizen über dessen Söhne, von welchen der mit dem Vater gleichnamige Hieronymus ebenfalls sich als Baumeister hervorgethan und in künstlerischer

Hinsicht jenen übertroffen haben dürfte. Ihm wird das reizvolle sog. »Fürstenhaus« in Leipzig zugeschrieben.

Was in die Darstellung Wustmanns etwa noch einzufügen wäre, das ist eine eingehendere stylistische Würdigung der zur Betrachtung kommenden Bauwerke. Dieselben besitzen denn doch einen bestimmten Charakter und einen gewissen Grad künstlerischen Gehaltes; es ist ihnen eine anziehende Wirkung eigen, die manchen in der Einzelheit correcten modernen Bauten fehlt. Es wäre von Interesse, den Ursachen worauf dies beruht, nachzuspüren. Wenn Wustmann ferner erklärt, dass ein einigermassen regelmässiger Entwicklungsgang der Leipziger Renaissance-Architektur nachzuweisen kaum möglich sei, so mag dies seine Richtigkeit haben, doch möchten Parallelen mit den Bauwerken anderer Städte, mit welchen Leipzig in Bezug auf Architektur in Rapport stand, für Manches die Erklärung darbieten.

Noch haben wir zu bemerken, dass die in Rede stehende Druckschrift eine sehr elegante Ausstattung erhalten hat und reich mit guten Holzschnitten geziert ist. Unter denselben vermissen wir allein eine Abbildung desjenigen Bauwerkes, das im Leben Lotters eine so grosse Rolle gespielt, der Augustusburg.

*P. F. Krell.*

**Deutsche Bauzeitung.** IX. 72—104.

Inh.: Die Enquête über das Urheberrecht auf dem Gebiet der bildenden Kunst. Forts. (Nr. 73.) — Historische Ausstellung kunstgewerblicher Erzeugnisse zu Frankfurt a. M. (Nr. 77.) — Der Tangermünder Thorthurm in Stendal und der Conflict um die Erhaltung desselben. (Nr. 81.) — J. Mertin's, Malereien auf Lavaplatten. (Nr. 89.) — Neue Denkmale. — Ueber den Stand der Ausgrabungen in Olympia. (Nr. 90.) — Das Schloss zu Schwerin. (Nr. 95 u. ff.) — Vorbereitungen für eine Inventarisirung und Aufnahme der Baudenkmale in der Provinz Brandenburg. (Nr. 95.) — Mittheilungen aus Vereinen, Concurrenzen etc. (Mit Illustrationen.)

**Encyclopédie d'architecture.** 1875. 8—12.

Inh.: Château d'Ormesson (XVII et XVIII siècle). — Fontaine publique, à Paris, impasse de la Poissonnerie du marché Sainte-Catherine (XVIII siècle). — Église de Chaource (Aube) (XVI siècle). — Musée historique d'Orléans (XVI—XIX siècle). — Cascade dite du Buffet. Versailles, Grand-Trianon. Vue perspective. (XVIII siècle).

Daly, **Revue gén. de l'architecture et des travaux publics.** 1875. 7—10.

Inh.: Tourelle rue Vieille-du-Temple, à Paris (XVe siècle). — Escalier d'un hôtel privé, rue Séguier, à Paris (XVIIe siècle). — Suspension de cloche (XVIIe siècle), à Narbonne (Aude). — Croix en pierre (XIe siècle), à Ravenne (Italie).

---

## Malerei.

**Adolf Rosenberg.** Sebald und Barthel Beham, zwei Maler der Deutschen Renaissance. Mit fünfundzwanzig Holzschnitt-Illustrationen. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1875. gr. 8° (IV und 140 S.) 6 Mark.

Die uns hier vorliegende Monographie verfolgt die Tendenz aus den Werken und den überlieferten Nachrichten ein kunstgeschichtliches Bild von den beiden Meistern Beham zu entwerfen, und wir können dem Verfasser die Anerkennung nicht versagen, dass er mit kritischem Takt und mit Umsicht

das Material benützt und wohl angeordnet, und die trockenen Daten, wie sie die Bezeichnungen der Werke geben, durch ein lebendiges Band pragmatischer Darstellung verknüpft hat. Eine eigentliche Erweiterung des Stoffes aber, wie sie nur directe urkundliche Forschung, und autoptisches die verschiedenen Sammlungen und Galerien umfassendes Studium ermöglicht hätte, scheint vorerst nicht in seiner Absicht gelegen gewesen zu sein. Bleibt nun also auch ein Haupttheil der Arbeit, die archivalische und Denkmäler-Untersuchung, für die beiden hervorragendsten der deutschen Kleinmeister noch zu thun übrig, so bildet doch das Buch Rosenbergs eine Grundlage, von der aus wir den ganzen Umfang der dermaligen positiven Kenntnisse über die Beham in klarer und gerundeter Darstellung übersehen. Worüber wir aber vom Verfasser eingehendere Aufschlüsse, schon im Interesse des allgemeinen Verständnisses der Entwickelung der Renaissance in Deutschland, deren hervorragende Träger ja die Beham mit sind, gewünscht hätten, das ist über das Herkommen ihrer Kunst. Dass die Beham Schüler Dürer's waren, ist doch wie auch Rosenberg richtig annimmt, nur dahin zu verstehen, dass sie im Allgemeinen unter seiner Einwirkung standen, und von ihm hätten sie auch nicht das ihnen eigenthümliche Renaissance-Element empfangen können. Aber bei den Beham ist der neue Stil so sehr in Fleisch und Blut übergegangen, dass es zur Erklärung ihrer Formenauffassung, wie sie sich sowohl in der Darstellung der menschlichen Gestalt als auch im Aufbau der Ornamente kundgibt, nicht genügen kann, diese aus den von Italien hergekommenen Kupferstichen und Zeichnungen, und den überdies historisch kaum nachweisbaren Berührungen mit italienischen Künstlern in Deutschland herzuleiten; — ohne Annahme directer jenseits der Alpen gemachter Studien wird ihr Wesen nie völlig zu begreifen sein. Wir können den Satz, den der Verfasser ausspricht: »Hätten sich deutsche Meister in dem grossen Kunstleben jenseits der Alpen bewegt, so würde ihre Eigenart den neuen überwältigenden Eindrücken nicht lange Stand gehalten haben, sie würden vor allen Dingen einen grossen Stil mit nach Hause gebracht haben, der aber der Malerei der deutschen Renaissance fremd ist«, nicht gelten lassen, — er trifft nicht bei Dürer, er trifft nicht bei Holbein zu, und auch bei andern Geringern nicht, wie bei Burgkmair, dessen florentinische Studien ja in vielen seiner frühen Holzschnitte und Bilder so handgreiflich hervortreten und der doch immer durchaus »deutsch« bleibt. Wichtig und lohnend wäre es aber den Vorbildern und geheimen Beziehungen nachzuspüren, welche die deutschen Künstler mit Italien verknüpfen. Mittelst einer gewissen Abstraction wird man beinahe bei Jedem von ihnen, bei dem ein solcher Einfluss sich zeigt, zu einem italienischen Urtypus gelangen, der in der deutschen Auffassung entsprechend der Individualität modificirt, vielleicht zuweilen selbst verzerrt, aber doch immer kenntlich ist, und wäre es an diesem Orte gestattet, eine solche vorerst selbstverständlich ganz hypothetische Ansicht auszusprechen, so möchten wir sagen, dass wir etwa bei Hans Sebald Beham eine Einwirkung des Sodoma und der Lionardesken empfinden, keinesfalls aber können wir uns bei der Behauptung des Verfassers beruhigen, dass die Kunstformen der Beham durchaus auf deutschem Boden entwickelt sein sollen.

Die Charakteristik, welche der Verfasser im vierten Abschnitt von Barthel, und im sechsten von Sebald Beham als Maler, Stecher und Zeichner entwirft, ist voll zutreffender Bemerkungen, und besonders ansprechend die Weise, in der die genrehaften und Bauernscenen des Sebald als Vorläufer der spätern niederländischen Darstellungen dieser Art aufgefasst werden. In dem Katalog den Rosenberg am Schlusse seines Buches von den Werken beider Künstler gibt, hätten wir eine mehr in das Detail eingehende Beschreibung der Stiche und Holzschnitte gewünscht, die namentlich dort, wo verschiedene Plattenzustände und Copien zu notiren sind, wohl unbedingt nöthig ist, denn ein solcher Katalog soll nicht ein blosses Nummernverzeichniss, sondern ein Inventar der Leistungen des betreffenden Meisters sein, das schon an sich den Ueberblick über seine gesammte Thätigkeit ermöglicht.

Dem Verzeichniss der Holzschnitte des Sebald S. 117 möchten wir hinzufügen, dass die Bilder zum alten Testament ursprünglich für eine von Rosenberg nicht angeführte deutsche Bibel in Folio gemacht sind, die 1534 bei Christian Egenolph in Frankfurt erschien. Sie führt den Titel: Biblia Altes vnd Newen Testament | Ausz Ebreischer vnd Griechischer Spraach | gründtlich verteutscht. Getruckt zu Frankfurt am Meyn Bei Christian Egenolph. Fol. Am Schlusse des A. T.: Gedruckt . . . etc. Volendet des Erstentags Mertzens Anno . M . D . XXXIIII. Am Schlusse des N. T.: Gedruckt . . . etc. Volendet auff den XXVI tag Mertzens nach Geburt Christi unseres Säligmachers M . D . XXXIIII jare. Alle Wiederholungen und die vier Evangelisten gerechnet, kommen hier 113 Abdrücke der Bibelholzschnitte (Rosenberg S. 118 2—81) vor, die Bilder zum neuen Testament und zur Apocalypse erscheinen jedoch nicht darin. Ganz besonders bemerkenswerth ist aber die überaus reiche prächtige Titelbordüre dieses wie es scheint sehr seltenen Buches. Sie enthält nicht weniger als fünfzehn über- und nebeneinandergeordnete Darstellungen aus dem alten und neuen Testament, in äusserst figurenreichen Scenen und der zartesten und vortrefflichsten Ausführung sowohl in Beziehung auf die Zeichnung als auf den Schnitt, ja wir stehen nicht an, diese Einfassung zu dem Schönsten zu rechnen, das Sebald Beham geschaffen hat.

Durch die gefällige Schreibweise und die Ausstattung mit einer Menge guter Nachbildungen von Beham'schen Stichen, Holzschnitten, Zeichnungen und Bildern wird sich das Buch Rosenbergs unzweifelhaft einen bedeutenden Leserkreis erwerben, und dann findet sich der Verfasser vielleicht noch veranlasst, eine Erweiterung seiner Arbeit nach den oben angedeuteten Richtungen vorzunehmen. *Fr. Lippmann.*

---

## Schrift, Druck, graphische Künste.

**A. Ver Huell:** Jacobus Houbraken et son œuvre. Arnhem, P. Gouda Quint 1875. X, 130. gr. 8°.

Man hat Houbraken den Flügelmann jener stattlichen Reihe von Stechern genannt, deren sich Holland im 17. Jahrhunderte rühmen konnte, eines Goltzius,

Snyderhoef, Visscher u. a. m. In der That hat er die Vorzüge all' dieser seiner Vorgänger für sich trefflich zu verwerthen gewusst und fast 700 Blätter zeigen den gelehrigen Schüler, der geboren 1698, bereits 1718 in seines Vaters Arnold: Groote Schouwburg der Nederlandsche Konstschilders Proben seines ausgebildeten Talentes ablegte und dann als selbständiger Meister rastlos und gleich gediegen fortarbeitete bis zu seinem Tode 1780. In diese verwirrende Menge ermüdend gleichmässigen Stoffes hat nun Ver Huell, der erst vor nicht langer Zeit eine umfangreiche Monographie über Cornelis Troost veröffentlicht hat, durch einen beschreibenden Katalog Ordnung zu bringen versucht und sich dadurch gewiss alle Sammler von Houbraken's Werk zu Danke verpflichtet.

Nach einer Einleitung mit den wenigen aus dem schlicht verlaufenen Leben des Meisters bekannt gewordenen Daten über dessen Geburt, Heirat, Familie und Tod schliesst er der Anführung zweier Selbstportraits Houbraken's die Beschreibung von 500 Bildnissen von Persönlichkeiten der verschiedensten Stände in alphabetischer Ordnung an, darunter auch jene, welche in Wagenaar's Vaterland'sche Historie erschienen sind. Die Statthalter des republikanischen Gemeinwesens und ihre Frauen hat er davon abgesondert, weil er sie erst aus der Folge, welche Houbraken im Verein mit Tanje von 1748 bis 1757 (nicht 1751) publicirte, ausscheiden wollte, ebenso auch jene Tafeln, welche er für Van Gool's Nieuwe Schouwburg der Nederl. Konstschilders geliefert hat. Dann kommen noch drei Portraits aus Lenfant's Geschichte des Concils von Pisa und die 108 berühmten, sogenannten Birch Heads-Bildnisse, für Thomas Birch englische Geschichte und deren Fortsetzung von Rapin; als Anhang folgen noch die wenigen Stiche Houbraken's nach Rembrandt und Corn. Troost. Diese besondere Aufzählung der in Büchern erschienenen Bildnisse ist für die Aufsuchung eines Blattes etwas störend und hätte können vermieden werden, wie ja Ver Huell bei Wagenaar's Werk bewiesen hat, ohne zu vielen Wiederholungen gezwungen zu sein. Sonst ist an der ganzen Arbeit wenig auszustellen: die Beschreibung ist kurz, aber genügend klar, die stets wiederkehrenden technischen Ausdrücke sind abgekürzt, die Masse nur allgemein, als 8°, 4°, fol. bezeichnet, was jedoch für die meisten Fälle ausreicht. Dass wir trotzdem schon nach der einzigen Sammlung von Houbraken's Werk in der Albertina zu Wien ziemlich viele Nachträge zu Ver Huell's neuem Kataloge liefern können, daraus wird ihm bei der Grösse seiner Aufgabe kein allzu schwerer Vorwurf zu machen sein.

Zunächst wollen wir die Nummern jener Blätter anführen, von denen wir Abdrücke vor aller Schrift gefunden haben und deren grosse Zahl in Verbindung mit den vielen von V. Huell erwähnten wohl zu dem Schlusse berechtigen dürfte, dass sich solche erste Zustände als Probedrucke von fast sämmtlichen Stichen Houbraken's annehmen lassen. Es sind dies folgende: Nr. 27, 38, 41, 42, 75, 86, 87, 97, 103, 114, 118, 123, 125, 132, 140, 143, 153, 155, 163, 174, 175, 186, 194, 196, 210, 224, 233, 240, 255, 257, 269, 283, 287, 289, 317, 351, 352, 387, 393, 417, 430, 440, 443, 448, 460, 469, 470. Dazu kommt noch ein Abdruck vor aller Schrift von dem herrlichen

Bildnisse des Joan Willem Friso (V. Huell p. 94). Von Einzelheiten wäre zu bemerken, dass Nr. 69 auch mit der Adresse Tirion vorkömmt, ebenso Nr. 100 mit der veränderten Inschrift: Bevelhebber der Burgerije van Leijden in't Jaar 1574. J. H. sc. 1777 ohne den Namen Visscher, mit der Adresse Honkoop & Zoon. Nr. 292 vor dem Namen des Malers, Nr. 347 vor der Inschrift auf dem Täfelchen, Nr. 384 vor der Adresse Waesberge. Von dem schönen Blatte Nr. 274 existirt ein sehr interessanter Probedruck, bei dem ausser dem vollendeten Bildnisse Gerards van Loon alles Andere auf der Platte blos ganz zart vorgerissen war. Zu warnen ist dagegen vor einem Probedrucke, wie er sich in der Albertina von Nr. 300 befindet, und der nur durch Zudecken der betreffenden Theile hergestellt ist, sich aber derb genug durch die noch sichtbare Wölbung vom Tintenfasse des Originals verräth.

Bei Ver Huell gar nicht erwähnt sind folgende Porträts:

1. Bentzmann, Kniestück; im Lehnstuhl an einem Tische sitzend, auf dem Schriften und eine Glocke; seine Linke ruht auf dem Tische, die Rechte auf der Lehne des Stuhls. Hinter ihm ein Vorhang. Darunter vier lateinische Verse von G. Lengnich. Dan. Klein pinxit. J. H. sc. Fol.

2. Lord Cheef, Baron de Comyns. Brustbild in einem Oval; geradeaus blickend, in Allongeperücke, mit Kette über einem schwarzen Kragen, den wiederum Pelzwerk bedeckt. Unten das Wappen über einer Tafel. 1. Zustand, die Tafel unbeschrieben, rechts unten J. Houbraken sc. Amst. 1745. 4°.

3. Willem Citters, eine gleichseitige Wiederholung oder vielmehr die Vorlage für V. H. Nr. 85 im Grossen. Unter dem Oval das Wappen und vier Zeilen holländisch. J. Palthe. J. Houbraken sc. 1759. Fol.

4. Formey, J. H. S., Philosoph und Historiker; Brustbild in einfachem Oval, geradeausblickend, in zugeknöpftem Talar und Mantel. Darunter in zwei Zeilen der Name und »agé de LIX ans«. C. Gualtieri delin. J. H. sc. 8°.

5. Georg Friedrich Haendel, der Compositeur. Brustbild im Oval; rechtshin gewandt in Perücke und gesticktem Rock. Links eine Orgel, rechts Noten, ein Horn und Blätterwerk, unten eine allegorische Szene. Links J. H. sc. Amst. Fol.

6. Hildebrand Jacob, Esq. Brustbild in einem Oval. Der Kopf, gegen rechts blickend, mit einem Tuche umwunden, der Halskragen offen und faltenreiche Gewandung. Unten eine Tafel mit obiger Inschrift zu beiden Seiten des Wappens. J. H. sc. Amst. 1735. G. Knapton pinx. Roma. 4°.

7. Homer, die bekannte Büste, linkshin gewandt, mit einem Käppchen über gefurchter Stirn und krausem Haar. Auf der Brust der Name in griechischen Buchstaben. Unter dem Sockel: ex marmore antiquo in Aed. Farnesianis, Romae. J. H. sc. 8°.

8. Claude Nicol. Le Cat, Arzt und Professor zu Rouen. Brustbild, gegen links blickend, mit Perücke, gesticktem Rock und Hemdkrause, in einem Oval, aus dem ein pelzbesetzter Kragen heraushängt. Unten französisch in sechs Zeilen Name und Würden. Peint par Bernard, gr. p. H. en 1762. 4°.

9. Willem Baron van Lijnden, Brustbild im Oval, rechtshin gewandt, mit Perücke, Zopfschleife, Halskrause und zugeknöpfter Weste. Darunter vier

Zeilen holländisch: Willem — Rijmpsalmen. P. F. de la Croix ad viv. del. De Wed. Loveringh en Allart excud. J. H. sc. 1776. 8°.

10. Mohammed, Brustbild im Oval, aufwärtsblickend, in faltigem Gewande, das auch, über den Kopf gezogen, schleierartig zu beiden Seiten herabhängt. Unten auf einem Täfelchen vier Zeilen holländisch mit Name und Abstammung. J. H. sc. naar't Antique. 1780. 8°.

11. Prinz von Oranien, Graf von Nassau; Brustbild im Oval; Profil gegen rechts mit reichem Lockenhaar und offenem Rock, unter dem von der linken Schulter ein breites Band herabgeht. Oben und links ein Vorhang, an dem Sockel das Wappen, darunter vier Disticha von Laur. de Haan. P. van Dyk pinxit. J. H. sc. 8°.

12. Peter d. Gr. von Russland. Eine kleine gleichseitige Wiederholung v. V. H. Nr. 327, nur der Schnurrbart ist dünner, das Haupthaar mehr gelockt. Auf einem Täfelchen unten in französischer Sprache Name, Titel und Alter. Links J. H. sc. Eine ganz aufgestochene Platte, auf der wohl nichts mehr von des Meisters Hand. 8°.

13. A. Severinus, Arzt und Professor in Neapel. Linkshin blickend, mit breitem, zurückgelegtem Kragen und hoch zugeknöpftem Rock. Brustbild in ovalem Rahmen mit Namen und Alter, über einem Sockel, auf dem chirurgische Instrumente liegen. Rechts J. H. sc. 8°.

14. Sebastian Vaillant, Botaniker. Brustbild im Oval; das Gesicht geradausblickend, der Körper linkshin gewandt, mit Perücke, Halstuch und faltigem Mantel. Unten der Name und ein lateinisches Distichon. Links J. E. sc. Kl. Fol.

Schliesslich sei noch eines allegorischen Blattes oder etwa einer Kaufmannsetiquette von Houbraken gedacht: Im Vordergrunde sind vier Frauen mit dem Abmessen von Stoffen beschäftigt, hinter ihnen wird einem Schreiber ein Brief gebracht. Oben zwei Genien mit einem Monogramm, links das Meer mit Neptun, rechts schlägt der Genius der Zeit einen Vorhang zurück. Auf dem Ladentische steht wie eine angedeutete Adresse: N. Au L. Links unten Jac. Houbraken sculp. 4°. *E. Ch.*

**Georges Duplessis:** De la gravure de portrait en France. Paris, Rapilly, 1875. p. IV, 162. 8°.

Diese neueste Schrift Duplessis', der in bewundernswerther Arbeitskraft nun bereits seit zwei Decennien fast alljährlich mit einem grösseren Werke vor die Oeffentlichkeit tritt, wurde durch die Ausschreibung des Bordin'schen Preises von Seite der Akademie angeregt und erhielt denselben auch zuerkannt. Sie will die Geschichte des Porträts im französischen Holzschnitt und Kupferstich darstellen, von dessen schüchternen Anfängen in Büchern des XVI. Jahrhundertes, als er noch bescheiden den Leistungen Deutschlands und Italiens nachhinkte, bis über seine glänzendste Periode im XVIII. Jahrhunderte hinaus, da eine Reihe von Meistern des Stichels erstand, wie sich deren kein andres Land rühmen kann. Ohne eine katalogartige Vollständigkeit in Aufzählung der Künstler anstreben zu wollen, begnügt sich der Verfasser mit Recht, stets bloss einzelne bedeutende Blätter hervorzuheben, an ihnen den Charakter der jewei-

ligen Zeitepochen und Schulen zu entwickeln und sie mit den gleichzeitigen Meisterwerken des Porträtstiches ausserhalb Frankreich in Vergleich zu setzen. So wurde aus dem Ganzen ein geschichtlicher Essay, meisterhaft leicht und fliessend geschrieben, was bei einem so widerhaarigen Stoffe nicht zu unterschätzen ist und für die Landsleute des Verfassers doppelt erfreulich, weil sie sehen, wie auch mit diesem Zweige ihre Kunst, die verhältnissmässig spät in den Reigen der übrigen Nationen eintrat, dieselben rasch einholte und die unbestrittene Führerschaft bis heutzutage gewann. Trotzdem haben wir andern keinen Grund, mit Neid auf sie zu blicken und Duplessis' Büchlein sei als angenehme und lehrreiche Lecture bestens empfohlen, wenn wir auch in manchen Punkten uns den Ansichten des Verfassers nicht anschliessen können. Auf mehrere zu allgemein gehaltene absprechende Urtheile über die italienische und deutsche Kunst wollen wir kein besonderes Gewicht legen und uns ebensowenig in eine Widerlegung der Behauptung einlassen, dass Jean Morin ein besserer Interpret der Van Dyk'schen Bildnisse sei, als dessen eigene Schüler. Wir können auch dem nicht beistimmen, dass Vermeulen seinen Ruhm einzig den wenigen Porträtstichen nach Rigaud und Largillière verdanke, und erklären uns die Verurtheilung Ant. Masson's wegen seiner Sorgfalt für das Beiwerk nur aus Duplessis' allzustrengem Festhalten an seiner Aufgabe der Porträtschilderung. Gegen seine Meinung, dass zu Anfang des 17. Jahrhundertes der Porträtstich in Italien und Deutschland ganz todt, und in den Niederlanden unbedeutend gewesen sei, brauchen wir bloss die Franc. Villamena, Ottav. Lione, Corn. Galle d. J., Lucas Kilian, Jan Müller, die beiden Crispin de Pass, und vor allen Corn. Visscher und Suyderhoef zu nennen. Am meisten überrascht waren wir von Duplessis' Aeusserung, dass zwei von ihm sonst hochgeachtete deutsche Meister auf die französische Stechkunst glücklicherweise keinen ernsten und üblen Einfluss (sérieuse et fâcheuse influence) geübt hätten. Damit meint er G. F. Schmidt und J. G. Wille, der allerdings seine Stechweise erst in Paris vervollkommnete, aber sie in dieser vollendeten Form bald aus einer französischen zur gesammteuropäischen machte und gewissermassen der Lehrer der ganzen neuern Kupferstechkunst wurde. Ueberhaupt so ausgezeichnet die Sicherheit des Urtheils betreffs der einzelnen Künstler ist, so wenig glücklich erscheint uns die Bestimmung der Schulgenerationen und der Abfolge der einen aus der andern. Der Grund liegt wohl zumeist darin, dass Duplessis die Objectivität, welche er bei der Behandlung des jungen französischen Stiches in löblichster Weise innehält, in der weitern Arbeit verliert und gegenüber den Leistungen des Auslandes und deren Einfluss auf die französischen Künstler nicht ganz gerecht ist. Er gab hiedurch die nothwendigen Bindeglieder für die architektonische Anordnung seiner Darstellung preis und diese entbehrt in Folge dessen theilweise der Klarheit im Hervortreten des Bemerkenswerthen vor dem Unbedeutenden. Abgesehen davon, hätte aber die gestellte Aufgabe kaum in einer geistreicheren und gefälligeren Weise gelöst werden können, als es von Duplessis' bewährter Feder geschehen ist. *E. Chmelarz.*

## Kunstindustrie.

**Viollet-le-Duc,** Armes de guerre offensives et défensives. Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la renaissance. t. V[me] et VI[me]. Paris, Morel et Comp. 1874—75. 8°.

Auf keinem Gebiete der Alterthumswissenschaft hat sich bisher der Dilettantismus breiter gemacht als im mittelalterlichen Waffenwesen.

Es kann uns daher nur sehr freuen, endlich wieder einem Autor zu begegnen, der bei der Würdigung des Waffenwesens dasselbe als einen Theil des Kriegswesens auffasst und daher jede Waffe stets nach ihrem Zwecke, nach der Construction und ihrem Gebrauche, nicht aber wie es meist geschieht, nach blos äusserlichen Gesichtspunkten beurtheilt. Die allgemeine Anlage des im Jahre 1858 begonnenen Werkes und dessen Eintheilung wird als bekannt vorausgesetzt. Hervorgehoben zu werden verdient jedoch der Umstand, dass Viollet-le-Duc den Kriegswaffen zwei ganze Bände des Dictionnärs widmet, während das übrige reiche Material in vier Bände zusammengedrängt erscheint — diess zeigt, welche culturgeschichtliche Bedeutung der Autor den Kriegswaffen beilegt. Um auch dem Nicht-Fachmanne es zu ermöglichen, die Wechselwirkung zwischen Schutz- und Angriffswaffen kritisch zu beurtheilen, findet sich am Schluss des 6. Bandes eine Abhandlung der französischen Kriegstaktik des Mittelalters. Die in den Text eingefügten Abbildungen sind meisterhaft ausgeführt und veranschaulichen klar die Construction der Waffen. Geradezu unentbehrlich erscheinen dieselben für die Erklärung der Handhabung der Waffen, was so erschöpfend durch die beste Beschreibung allein nicht hätte erzielt werden können. Es ist nur zu bedauern, dass dem Verfasser verhältnissmässig wenig mittelalterliche Original-Waffen, an welchen Frankreich arm ist, zu Gebote standen. Um so ausgiebiger benützte er das daselbst vorhandene reiche handschriftliche Materiale. Bei dem ersterwähnten Mangel ist es um so bedauerlicher, dass der Verfasser die reichen Waffenschätze von Wien und Dresden so wenig berücksichtigte. Manche Waffe, die Viollet-le-Duc als französisch vorführt, hätte er sofort als deutsche Arbeit erkennen müssen. Auch sonst würde er dadurch vor manchem Irrthume bewahrt geblieben sein, so z. B. wird Bd. VI pag. 23 ein friauler Spiess und eine Runka »Hallebarde« genannt. Hallebarde stammt aber von Helmbarte und bedeutet ein auf eine Stange (Helm) geschiftetes Beil (Barte), während wirkliche Helmbarten als »Vouge« (VI. 359 und 360) bezeichnet erscheinen. Das Reiterschwert Bd. V, pag. 392 stammt nicht aus der Mitte des 15., sondern aus dem 16. Jahrhundert. Auch ist das Klingenzeichen weder ein Löwe noch ein Pferd oder ein Eber, wie der Autor vermuthet, sondern das Zeichen der berühmten Klingenschmiede von Passau, »der passauer Wolf«, wodurch auch die deutsche Provenienz des Schwertes bewiesen wird u. dgl. mehr.

Durch diese Bemerkungen soll das Verdienst, welches sich Viollet-le-Duc durch das besprochene Werk um die Verbreitung der Kenntniss des französischen Waffenwesens erworben hat, nicht verkleinert werden. Jeder Freund mittelalterlicher Waffen wird das interessante Werk des berühmten Archäologen, Architekten und im Feuer erprobten Kriegs-Ingenieurs nur mit grosser Befriedigung aus der Hand legen. *Q. v. Leitner.*

**James Robinson Planché,** The Cyclopaedia of Costume or a dictionary of Dress. . . . With numerous illustrations. London. 4°.

Von dieser »Cyclopädie des Costüms« liegen uns sieben Lieferungen vor, bis jetzt noch ohne Haupttitel und Vorrede. Eine »Allgemeine Geschichte der Costüme in den Hauptstaaten Europa's«, die dem Werke voraufgehen soll, fehlt ebenfalls noch. Die sieben Lieferungen dieses lexikographisch angelegten Werkes beginnen mit Abacot und gehen bis Headdress. Sie umfassen 274 Quartseiten und enthalten zahlreiche in den Text eingedruckte Illustrationen. Jeder Lieferung ist eine Farbendrucktafel beigegeben, sei es eine einzelne Costümfigur oder figurenreiche Gruppen in Zimmer- und Gartenscenen darstellend. Die Illustrationen sind nicht grade besonders gut in ihrer künstlerischen Art, aber sie sind deutlich und treu. Der Text stellt natürlich die englischen Wörter, welche in der Costümgeschichte vorkommen, an die Spitze, ihnen sind sehr häufig die französischen hinzugefügt, zuweilen letztere auch selbstständig abgehandelt. Selten findet sich ein deutsches Wort. Dieses Costümwörterbuch trägt daher vorwiegend englisch-französischen Charakter. Die Behandlung des Textes zu den einzelnen Wörtern ist wohl ungleich und sieht zuweilen an einander gefügten Notizen ähnlich, wie auch die Zusammenstellungen der Abbildungen bei vielen Gegenständen, die eine chronologische Entwicklung haben, Zwischenglieder vermissen lassen, aber das Gegebene erscheint zuverlässig und viele Hinweisungen, viele Originalstellen, die den alten Schriften entnommen sind, machen den Text werthvoll. Was den Umfang der Gegenstände betrifft, so beginnen sie mit der angelsächsischen Zeit und gehen herab bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts; sie begreifen in sich die ganze civile Tracht, die militärische sammt den Handwaffen, und die geistliche Tracht. *J. F.*

**Paul Lacroix.** XVIII^me^ Siècle. Institutions, Usages et Costumes. France 1700—1789. . . . . . Paris, 1875. 4°. 520 S. Mit 21 Chromolithographien und 350 Holzschnitten.

Dieses »18. Jahrhundert« von Paul Lacroix ist, was die äussere Ausstattung betrifft, eine wahre Musterpublication. Man kann die Vollendung und Reinheit der Holzschnitte, die Schönheit und Genauigkeit der mit zahlreichen kleinen Figuren angefüllten Farbendruckbilder kaum übertreffen. Die einen wie die anderen sind bewunderswürdig.

Nach Inhalt und Form stellt das Werk eigentlich eine Fortsetzung dar von dem bekannten Werk desselben Verfassers: »Le Moyen âge et la Renaissance.« Sein Inhalt ist reich und mannigfach wie dieser und giebt in beschreibender und künstlerischer Darstellung ein Bild der französischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts. Dies geschieht in 19 Kapiteln, nämlich: 1. Der König und der Hof; 2. der Adel; 3. die Bourgeoisie; 4. das Volk; 5. die Armee und die Marine; 6. die Geistlichkeit; 7. die Parlamente; 8. die Finanzen; 9. der Handel; 10. die Erziehung; 11. die Wohlthätigkeit; 12. Gericht und Polizei; 13. Anblick von Paris; 14. Feste und Vergnügungen von Paris; 15. Küche und Tisch; 16. die Theater; 17. die Salons; 18. Reisen; 19. Tracht und Mode. Die Abbildungen sind den Arbeiten der bedeutendsten Künstler des 18. Jahrhunderts entnommen, wie Watteau, Vanloo, Rigaud, Boucher,

Laurret, J. Vernet, Chardin, Jeaurat, Bouchardon, Eisen, Moreau, Wille u. a. Sie geben figurenreiche Scenen aus dem Leben aller Stände, wie nicht minder einzelne Figuren und einzelne Gegenstände, vortreffliche Miniaturporträts, auch Interieurs und Prospecte, soweit sie für die Zeit charakteristisch sind. Das Werk ist, so wie es vorliegt, vollendet und selbstständig, doch ist eine zweite Abtheilung beabsichtigt, welche Literatur und Wissenschaft, Industrie und Kunst im 18. Jahrhundert in gleicher Weise darstellen soll. Dann soll ein Werk über das 17. Jahrhundert folgen, welche Zeit allerdings eine Lücke zwischen dem früheren Werk (le moyen âge etc.) zu dem in Rede stehenden bildet. So ist die Absicht der Verlagshandlung Firmin-Didot. *J. F.*

1. **W. Chaffers,** Marks and monograms on Pottery & Porcelain. 4. Ed. London 1874. 8°. 1000 Seiten mit 3000 Marken u. Abbild.
2. **Mrs. Bury Palliser,** The China Collectors Pocket Companion. London 1875. 12. 164 S. mit Abbild. von Marken.
3. **M. A. A. Marechal,** Iconographie de la faience. Dictionnaire illustré de planches .... Paris 1875. 12. 133 S. Mit Abbild.

Diese drei Bücher verfolgen denselben Zweck, ein Führer oder Handbuch für den Sammler von Poterien, Faiencen wie Porzellanen zu sein. Das erste von W. Chaffers ist allen Liebhabern und Sammlern bekannt genug und es genügt daher eigentlich nur auf das Erscheinen dieser 4. Ausgabe des brauchbaren Buches hinzuweisen. Es ist diese Ausgabe (die dritte zählte 777 Seiten) wiederum bedeutend vermehrt, fast um ein Viertheil. Ebenso ist die Zahl der Zeichen und Marken beträchtlich gewachsen. Der Fortschritt dieses Werkes legt zugleich Zeugniss ab von dem beständigen Anwachsen der Faience- und Porzellankunde, sowie von der Zunahme der Liebhaber und Sammler.

Während das Buch von Chaffers zugleich die historischen und technischen Daten giebt, begnügt sich Mrs. Palliser's Pocket Companion mit den Marken selbst und deren Nachweis. Es will für den Sammler auf seinen Reisen und Forschungen ein Taschenbuch sein, ein steter und bequemer Begleiter. Diesem Zweck entspricht ein kleines bequemes Format bei sehr hübscher solider Ausstattung. Die Einrichtung des Büchleins ist so getroffen, dass allemal die Seite links die facsimilirten Marken oder Schriften giebt, die Seite rechts die Fabrik, den etwaigen Künstler und Verfertiger nebst der Angabe von Ort und Eigenthümer von jenem Stücke, dem Marke und Schrift entnommen sind. Der Inhalt umfasst das ganze Gebiet der Kunstpoterie und nicht bloss das Porzellan, wie der Titel anzugeben scheint.

Ungefähr denselben Zweck verfolgt die Iconographie de la Faience von Marechal. Sie giebt ein alphabetisches Verzeichniss der Marken und Namen in diesem Zweige der Kunst, indem sie die Marken als Initialen betrachtet und demnach einreiht. Hinzugefügt ist die Angabe des Ortes und der Zeit. Ausserdem sind dem Werke aber noch dreizehn Farbendruckbilder beigegeben, welche charakteristische Beispiele verschiedener französischer Fabriken enthalten. Diejenigen Marken, welche Zeichen und nicht Buchstaben vorstellen, sind hinten angehängt. Die gedruckten Blätter sind überall mit weissen Blättern durchschossen, um dem Sammler Gelegenheit zu eigenen Bemerkungen und Ergän-

zungen zu geben, eine sehr dankbare Einrichtung bei dieser jungen, in stetem Fortschritt begriffenen Wissenschaft. *J. F.*

**J. B. Waring,** Ceramic art in remote ages, with essays on the symbols of the civile, the cross and civile, the civile and ray ornament, the fylfot, and the serpent. . . . . London 1874. 4°. 116 S. Text mit 55 lithogr. Tafeln.

Diese »ceramische Kunst in fernen Zeiten« ist ein nützliches Buch als Zusammenstellung aller derjenigen Thongefässe, welche der s. g. prähistorischen Zeit angehören. Der Verfasser verwirft diesen Ausdruck, weil er meint, die Perioden, denen diese Gefässe entstammen, seien zum Theil schon sehr civilisirt und der Geschichte sehr wohl bekannt gewesen. Das ist richtig; prähistorisch ist ein relativer Begriff und gilt nicht allgemein als Zeitbestimmung, sondern eben nur für die Gegend oder das Land, welche in Rede stehen. In dieser relativen Bedeutung mag man den Ausdruck gelten lassen, wie ja auch die vielgebrauchten Nothbezeichnungen: Stein-, Bronze- und Eisenzeitalter nur in diesem sehr beschränkten Sinne ihre Richtigkeit haben.

Der Verfasser stellt also auf seinen Tafeln alle die Thongefässe oder sonstigen Gegenstände von gebranntem Thon zusammen, welche Perioden angehören, die der eigentlichen bekannten Geschichte ihrer Fundgegend voraufgehen. Sie können daher auch von ziemlich jungem Datum sein. Das Studium dieser Gegenstände, früher sehr dilettantisch betrieben, hat in jüngster Zeit durch die anthropologischen Gesellschaften erneutes Interesse erhalten; man ist besonders zu Vergleichungen der Formen und Ornamente angeregt worden. Da man dieselben bis jetzt in sehr vielen und zum Theil nicht leicht zugänglichen Werken aufsuchen musste, so kann man dem Verfasser für diese übersichtliche und ausführliche Zusammenstellung nur dankbar sein. Der Gesichtspunkt der Zusammenstellung ist eben der künstlerische, wenn man hier schon von Kunst reden kann — d. h. in Bezug auf Form und Ornament — ein Gesichtspunkt, der sich hier rechtfertigen lässt, weil es sich ja eben um die Vergleichung, um die Entstehung, die Geschichte und Bedeutung der Ornamente in ihren einfachsten und ursprünglichsten Formen handelt. —

Der Verfasser begnügt sich aber nicht mit der Zusammenstellung, er zieht seine Schlüsse aus der Vergleichung, insbesondere in Bezug auf religiöse Fragen. Solcher Untersuchung werden dann noch speciell einige Zeichen des prähistorischen Ornamentes unterzogen, welche bereits auf dem Titel angegeben sind. Unter ihnen befindet sich auch jenes Kreuz mit Füssen an den Kreuzenden, das wir das laufende Kreuz nennen möchten. Dieses Kreuz hatte schon im alten Indien unter dem Namen Svastica als Zeichen des heiligen Feuers seine Bedeutung. Neuerdings ist durch Schliemann's Ausgrabungen auf der Stätte Troja's die Aufmerksamkeit wieder darauf gelenkt. Die Resultate des Verfassers aus diesen ornamentalen Untersuchungen können wir hier nicht besprechen; wir fügen hier nur noch die Bemerkung hinzu, dass vielfach Münzen, Bronzen, Schmuck und andere Gegenstände mit denselben Zeichen zur Vergleichung herbeigezogen sind. *J. F.*

**J. E. Doste,** Notice historique sur Moustiers et ses faiences. Marseille 1875. 8°. 31 S.

Die Faiencen von Moustiers, einer malerisch gelegenen Stadt in der oberen Provence sind Liebhabern und Sammlern wohlbekannt. Sie zeichnen sich aus durch gute Formen wie durch reiche und zierliche Decoration, die ursprünglich bloss in Blau, später daneben auch in verschiedenen Farben auf weisser Glasur gehalten wurde. Man unterscheidet darnach zwei Perioden, die erste noch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts beginnend und veranlasst durch die Familie Clérissy, die zweite durch einen Faiencekünstler aus Moustiers Namens Oléry, der in Spanien neue Manieren hatte kennen lernen. Darüber giebt das Büchlein bestimmte Notizen. Es enthält eine kurze Geschichte der Stadt wie ihrer Faiencen und bildet dadurch eine willkommene Ergänzung zu dem Wenigen, was die grösseren Werke über Poterien von Moustiers berichten. Angehängt sind zwei Blätter mit den facsimilirten Marken

*J. F.*

English Pottery and Porcelain: being a concise account of the development of the potters art in England. Profusely illustrated. London, o. Jahreszahl (1875). 8°. 138 S.

Dieses kleine mit vielen Illustrationen ausgestattete Buch will für die Freunde und Liebhaber englischer Poterien, welche nicht Zeit oder Lust haben die grösseren Werke nachzuschlagen, ein handlicher Führer sein. Solche Liebhaber sind heute zahlreich, und auch der Kunstfreund des Continents, obwohl er nicht geneigt ist, die gleichen enormen Preise wie der englische Sammler zu zahlen, schenkt doch dem englischen Porzellan einige Aufmerksamkeit. Der Verfasser theilt sein Reich in zwei Haupttheile: in die gebrannten und glasirten Thonwaaren und in das eigentliche Porzellan. Jene beginnen sehr früh und mancherlei ist erhalten, doch erreichten sie niemals, wie in Italien die Majoliken, einen eigentlich künstlerischen Charakter ausser in den Wedgwoodarbeiten, welche der Verfasser mit in dieser Abtheilung aufführt. Die hoch entwickelte moderne Faienceindustrie ist natürlich, da das Buch für Antiquitätensammler bestimmt ist, nicht mit aufgenommen, ebenso ist die allerneueste Geschichte des Porzellans ausgeschlossen, jedoch ist sie bis auf den Tod Minton's, des Begründers dieser neuen Entwicklung (1861) herabgeführt. Die Illustrationen sind gut gewählte Beispiele. Die Fabriksmarken sind wohl ziemlich vollständig im Facsimile mitgetheilt. *J. F.*

**Elisa Meteyard,** Memorials of Wedgwood. A selection from his fine art works .... London 1874. 4. Text mit Photographien.

Miss Meteyard, die Verfasserin von »Life of Wedgwood», »Wedgwood and his works«, beschenkt uns hier mit dem dritten Werk über ihren Helden, den grossen und berühmten englischen Porzellanfabrikanten, den Gründer der »Etruria works«. Die Absicht dieses Werkes ist, Beispiele von Wedgwood's Kunst zu geben, Abbildungen seiner Werke, theils als Erinnerungen an den Schöpfer, theils als Quelle der Nachbildung für den Fabrikanten, theils als Mittel des Studiums für die Kunstindustrieschulen. Der Text der »Memorials« giebt auf zwanzig Seiten mehr zerstreute Notizen über seine verschiedenartigen Werke als ein kurzes Bild seines Lebens und seines Thuns. Der Hauptnach-

druck ist auf die Abbildungen gelegt, welche ein kurzer Text begleitet. Es sind 28 Tafeln Photographien mit Portrait- und idealen Cameen, Basreliefs, Figuren, Vasen, Krügen, Kannen, Schalen, Leuchtern, kurzum Beispiele der ganzen vielumfassenden Thätigkeit von Wedgwood, soweit sie von künstlerischer Art war. *J. F.*

Inventaire des meubles de Cathérine de Médicis en 1589 par **Edmond Bonnaffé.** Paris, Aubry, 1874. 8°.

So betitelt sich ein 220 S. starkes Buch, welches nach einem Manuscript der Bibliothèque nationale in Paris daselbst 1874 in 250 Exemplaren publicirt wurde und durch seinen Inhalt an sich, sowie die denselben begleitenden Noten von der grössten Bedeutung ist. Zum bessern Verständniss dieses »Inventars« hat der Autor demselben eine Einleitung beigegeben, in welcher er über seine Geschichte und die sie begleitenden Umstände berichtet.

Katharina von Medicis starb zu Blois den 6. Januar 1589. Ihre Hinterlassenschaft wurde sofort, ohne Rücksicht auf ihre testamentarischen Verfügungen, von ihren Gläubigern in Beschlag genommen und gerichtlich versiegelt. Zunächst wurde diese Massregel auf das von der Königin zuletzt bewohnte, von J. Bullant erbaute Hôtel de la reine in der rue des Deux-Ecus und die in demselben enthaltenen Einrichtungsgegenstände und Kunstsachen angewendet, dann auch auf die seit 17 Jahren nicht mehr weitergebauten Tuilerien und ihre aus 776 Nummern bestehende kostbare Sammlung von Manuscripten, welche gegenwärtig der bibliothèque nationale einverleibt ist, ausgedehnt. Vorliegendes Inventar entstand durch ganz eigenthümliche Ereignisse. Damals war bekanntlich in Frankreich der sogenannte Krieg der drei Heinriche, der mit der Ermordung Heinrich III. durch Jacques Clement, 1. August 1589, einen vorläufigen Abschluss fand. Zu den Gegnern Heinrich III. gehörten besonders die von ihm verbannte Herzogin von Montpensier und der Herzog von Mayenne, ihr Bruder. Nach Heinrichs Abgang zur Armee kamen beide nach Paris und logirten sich, unbekümmert um die gerichtlichen Siegel, im Hôtel de la reine ein, wohl mit dem Nebengedanken, für ihr confiscirtes Vermögen sich hier einigermassen zu entschädigen. In der Nothlage, in welche dadurch die Rechnungskammer einerseits den Gläubigern der Königin, anderseits dem mächtigen General-Lieutenant und seiner Familie gegenüber kam, erfand man den Ausweg, ein genaues Inventar von sämmtlichen Gegenständen, welche die Verlassenschaft der verstorbenen Königin ausmachten, aufnehmen zu lassen, und alsdann die Verantwortlichkeit für die Erhaltung der Gegenstände dem genannten Herzog und seiner Schwester zu überlassen. Mit der Abfassung des Inventars wurden J. Depleurre und B. de Ceriziers, Oberräthe der Rechnungskammer, betraut, welche anfangs vom General-Procureur persönlich, dann von seinem Stellvertreter unterstützt und von einem »plumetif«, Schreiber, begleitet waren. Die Arbeit nahm die Zeit vom 15. Juli 1589 bis 25. August desselben Jahres in Anspruch. Ausser den in den Zeitereignissen liegenden waren der Abfassung des Inventars noch andere Schwierigkeiten hinderlich. Katharina von Medicis hatte Paris den 30. Juli 1588 verlassen. Nach der Gewohnheit jener Zeit wurden darauf sämmtliche Teppiche, Gobelins, Möbel und Einrich-

tungsgegenstände verpackt, die kleinern Gegenstände in coffrets, étuis, liettes, boëstes, bougettes etc., und diese wieder in grössere coffres oder bahuts, welche dann in den galetas, den gardemeubles aufbewahrt wurden. Unsere Inventaristen mussten nun diese Kästen und Kisten Stück für Stück durchgehen und deren Inhalt aufzeichnen. Dieser Umstand trägt auch die Schuld, dass wir von keinem Zimmer eine ganz klare Anschauung seiner Einrichtung und Ausstattung bekommen. Der Autor versucht zwar eine skizzirte Beschreibung des Schlosses, allein trotz vieler höchst interessanter aus dem Inventar gezogener Details bleibt die Beschreibung eben nur Skizze. — Im ersten Stockwerke befand sich eine Gemäldegalerie in mehreren aneinander grenzenden Cabineten: ungefähr 341 Porträts und 135 andere Bilder; dann das Cabinet des émaux, so genannt von den 39 ovalen Bildern und den 32 Porträts, welche in Limoges-émail ausgeführt, in die Wandvertäfelung mittelst Rahmenwerk befestigt waren. Mit Recht macht der Verfasser auf diese ursprüngliche Verwendung der Limoges-Emailplatten aufmerksam. Ein Pendant zu diesem Zimmer war das Cabinet des miroirs, welches in die Vertäfelung 119 Venezianerspiegel und 83 kleinere Porträts eingeschlossen zeigte.

In den Privatgemächern der Königin befanden sich verpackt, Lederfächer aus der Levante, venezianische Masken und Spiegelgläser, Schnitzereien aus Elfenbein, Perlmutter und Corallen, Gefässe von Bergkrystall, Puppen vêtues en deuil ou en damoiselle — eine italienische Mode —, »et mille petits riens de la femme«; endlich auch 6 ausgestopfte Crocodile und »un grand massacre de cerf«. Eine Eigenthümlichkeit des Schlosses war das »cabinet de deuil«. Katharina, welche nach dem Tod ihres Gemahls nur mehr Trauerkleider, und zwar schwarze statt des früheren Weiss trug, hatte sich ein eigenes Zimmer schwarz und weiss decoriren lassen. Alles, sogar die Teppiche und Ueberzüge trug diese Farbe. Hier werden erwähnt kostbare Silber- und Perlenstickereien auf schwarzem Grund, Geräthe und Gefässe von Jet, Schnitzereien und Meubles von Ebenholz, schwarze Sammtbehänge mit kunstreichen Spitzendecorationen u. dgl. Eine kleine Handbibliothek mit einer Sammlung geographischer Karten in einem »petit coffre de bahut« und einem »armoire à quatre guichetz«, einem jener Möbel, aus zwei Theilen bestehend, welche man damals cabinets, bibliothèques oder einfach meubles nannte, die Kapelle mit ihrer Einrichtung, und endlich der Garten mit Sculptur- und Marmorwerken vollenden die Bestandtheile des Schlosses »der Frau, welche einst den grössten Aufwand machte.«

Gehen wir auf das Inventar des Spezielleren ein, so geben uns die in demselben zerstreut angebrachten Notizen über die Geschichte seiner Abfassung auch wichtige Einblicke in die politischen Verhältnisse der Hauptstadt. Doch den meisten Werth hat die Aufzählung der Besitzgegenstände der verstorbenen Königin. Vor Allem fällt der grosse Reichthum von Tapeten und Textilproducten auf, deren Beschreibung Dank der Sachkenntniss des beigezogenen Tapezierers Trubart eine sehr ausführliche ist. Wir begegnen Hautelisse-Tapeten Façon de Bruxelles, von Flandern, von Beauvais, solchen à grotesques und à boscages. Perners türkischen, egyptischen und persischen

Teppichen in grosser Anzahl, Sammettapeten mit Streifen, welche die Verbindung der einzelnen Theile maskirten, Seiden-, Gold- und Silberstoffen, platten und figurirten Sammetstoffen, bedrucktem Brüssler Atlas, Leinengeweben von Holland, Lyon und der Türkei, Spitzen aller Art und endlich einer Unzahl gestickter Kissenstücke, theils noch unfertig, welche zu ihrer praktischen Verwendung der Montirung von Seite des Tapezierers harrten. Ein grosser Theil dieser Arbeiten war von Katharina selbst gefertigt, welche bekanntlich auch den durch seine Musterbücher berühmten Fr. de Vinciolo von Venedig an ihren Hof gezogen hatte. Zu diesen Stoffen und Geweben kommen dann die Bettbaldachine und Vorhänge, Betttücher — façon de Turquie, Matratzen und Ueberzüge; Tischteppiche, Servietten und Tischtücher — ouvrées à la façon de Venise u. A. Ein Prachtbett wird Nr. 561 ausführlich beschrieben und die besondere Bezeichnung eines Bettes — façon d'impériale mit (damals seltenem) roth bemaltem Holzgestell dahin erklärt, dass die Vorhänge se relevaient à la nouvelle mode au lieu de se tirer (Nr. 134). Besondere Beachtung verdienen noch die häufig erwähnten Ledertapeten. Der Autor giebt dazu S. 130 folgende Note: »Im 16. Jahrh. unterscheidet man zwei Arten von Ledertapeten; mit der Vertäfelung verbundene und frei aufgehängte. Erstere hatten eigentliche Bilder von künstlerischem Werth mit vergoldeten Ornamenten. Sie kamen erst unter Heinrich IV. auf. Letztere waren leicht gemustert, mehr handwerksmässig gearbeitet mit gemalten Ornamenten auf silbernem Grund. Die Reliefdecoration der Ledertapeten kam erst im 17. Jahrh. in Aufnahme. Diese Tapeten wurden in den Wohnungen der Vermöglicheren besonders in der Sommerszeit aufgehängt, wo ihnen ihre natürliche, den Sonnenstrahlen mehr widerstehende Frische und ihre Unempfänglichkeit für Staub und Ungeziefer den Vorzug von den Wolltapeten einräumte, welche für den Winter reservirt blieben.

Unter den Producten der Keramik begegnen wir antiken Vasen, Bechern und Tassen, gemalt à la Turquie, Porcellanplatten und Bechern, vielleicht im Oriente oder in der Fabrik des Franz von Medicis in Florenz gearbeitet von Piermaria detto il faentino delle porcellane, dann blauem und weissem Faiencegeschirr. Von besonderem Interesse sind 141 keramische Produkte, Façon de Jaspe. Der Autor sieht hierin die berühmten Arbeiten Palissy's und obgleich das Inventar diesen Namen nicht nennt, giebt doch die Beschreibung, welche Palissy selbst von seinen Werken macht: »Vaisseaux de divers émaux entremeslez en manière de jaspe«, dann die Form dieser Gegenstände: coupes godronnées, coupes à jour, salières, ecritoires etc. den Beweis, dass wir es hier wirklich mit Fabrikaten des inventeur des figulines rustiques zu thun haben. Ausser den genannten Venezianergläsern und Spiegeln und den Arbeiten aus Bergkrystall finden wir im Inventar verzeichnet Leuchter und Gefässe von blauem Glase, Gläser, façon de St. Germain en Laye, jener Glasfabrik, die Heinrich II. gegründet und nach deren Erlöschen Heinrich IV. die Venezianerglasfabriken zu Nevers und Paris errichtet hatte, dann verschieden gemalte Gläser. Von Möbeln weiss das Inventar Viel zu berichten. Wir lesen von Tischen — façon d'Allemagne, d. h. en marqueterie des bois, runden Tischen — façon

de Turquie, solchen mit dem Beiwort brisées, = se repliant en dessous, façon des Indes, d. h. fabriquées aux Indes ou en Chine, dann Tischen de camp brisées, bedeckt mit Silberpfatten oben und unten. Ferner werden erwähnt cabinets d'Allemagne, auch genannt en marqueterie de bois de couleurs — diese waren damals sehr gesucht, — Cabinete mit figürlichen Darstellungen im Innern, Bettgestelle, dann Stühle aller Gattungen und Arten. Dazu kommt noch eine Menge von Koffern und Kästchen mit kostbaren Einlagen, Cabinets und Credenzen aller Arten.

Am ärmsten erscheint das Inventar an Silbergeschirr und Schmuk: wohl weil dasselbe nach Blois mitgenommen worden war. Von dem Wenigen, was aufgeführt worden, erwähnen wir silberne Leuchter und Becher, Flacons, Schmucksachen von Korallen mit Goldverzierung, dann einen Coffre d'Allemagne d'acier, ein versilbertes Cabinet, gleichfalls deutsche Arbeit und kupferne Leuchter, façon d'Allemagne.

Im Garten des Hotels wurden noch die Marmorstücke und Marmorbilder inventirt und hierauf das Verzeichniss der Manuscriptsammlung aufgenommen. Wie gesagt umfasste dieselbe 776 Nummern und war eingetheilt in: Theologica, Philosophica, Poëtica, Rhetorica et Grammatica, Mathematica, Historica, Medica et Legalia und jedes einzelne Fach wieder nach Sprachen — griechisch, lateinisch und hebräisch geordnet. Der Abt von Bellebranche, Bencivenny, hatte dieselbe in seiner Wohnung, rue de la Plâtière, in Verwahrung. Die grosse Bibliothek der Königin, ungefähr 4500 Bände enthaltend, befand sich im Schloss Saint-Maur-des-fossés und scheint von den Gläubigern nicht angesprochen worden zu sein.

Das Letzte, was unsere Inventaristen beschäftigte, war die Durchsuchung der Tuilerien. Hier fand man aber blos Marmorreste und Baustücke, und die berühmte Grotte Palissy's bot nur mehr einige Thonarbeiten, welche der Aufnahme nicht werth gehalten wurden. Schliesslich wurden beim Bildhauer G. Pilon zwei Säulen noch aufgezeichnet, an denen er im Auftrage der Königin gearbeitet hatte und dann das Verzeichniss geschlossen.

Die hier verzeichneten Schätze sind grossentheils zu Grunde gegangen, theils von den Gläubigern verkauft, theils von der Herzogin v. Mayenne behalten worden. Was noch erhalten scheint, hat der Herausgeber gewissenhaft notirt, ohne doch in den wenigsten Fällen über Vermuthungen hinauszukommen. Das stolze Hôtel de la Reine selbst fiel der Zeit und der Revolution zum Opfer, nur die astronomische Säule des Jean Bullant hat sich, allerdings in modernem Costüme als Brunnen erhalten und steht in der Kornhalle zu Paris, ein dürftiger Rest aus den Zeiten der Königin von Frankreich Catherine de Medicis. *J. St.*

**Blätter für Kunstgewerbe.** Red. V. Teirich. IV. Wien 1875. Heft 10—12. V. 1876. Heft 1—3.

Inh.: Stockbauer, Die Schatzkammer der Reichen Capelle in der königl. Residenz zu München. — Monogramme und Inschriften. — W. Boeheim, Die Papier-Tapeten. — Etwas über Wappenschilder. — J. Falke, Die Geschichte des Schrankes. — R. v. Eitelberger, Kunstgewerbliche Zeitfragen. I. Die Volkskunst und die Hausindustrie. — Die Symbolik im Kunstgewerbe.

**Gewerbehalle.** XIII. Stuttgart 1875. Heft 9—12.

Inh.: F. Ewerbeck, Ueber Holzarbeiten des Mittelalters und der Renaissance, mit besonderer Berücksichtigung der Sitzmöbel. (Schluss.) — J. Falke, Vorbemerkungen zur Weltausstellung in Philadelphia. — Stockbauer, Stilistisches über Metallindustrie. — A. Ilg, Blicke auf die Entwicklung des deutschen Kunstgewerbes.

**Kunst und Gewerbe.** IX. Nürnberg 1875. Nr. 37—48.

Inh.: Stegmann, Die Ausstellung kunstgewerblicher Arbeiten in Dresden. (Forts.) — G. Dahlke, Pacher's Flügelaltar zu Tisens in Südtirol. — J. Frühauf, Das Kunstindustrie-Gewerbe seit dem Kriege. — O. v. Schorn, Die historische Ausstellung kunstgewerblicher Erzeugnisse zu Frankfurt a. M. — J. Frühauf, Die Lage der Kunst-Industrie der Gross- und Hauptstädte in volkswirthschaftlicher Hinsicht. — Die Betheiligung am technischen Unterricht im Königreich Bayern. — Stockbauer, Beiträge zum Verständniss der Kunstliebhaberei und Kunstkenntniss der Römer. — Ott, Gewerbliche Lehrwerkstätten. (Mit Kunstbeilagen.)

Mit dem Beiblatte: **Mittheilungen des Bayrischen Gewerbemuseums zu Nürnberg.** Red. v. O. v. Schorn.

**Mittheilungen des k. k. Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie.** Wien 1875. October — December. 1876. Januar — Februar.

Inh.: Ausstellung der kunstgewerblichen Fachschulen. — J. Falke, Zur neuesten Geschichte der Porzellanfabrik von Sèvres. — Kunstgewerbeschule des Oesterreich. Museums. — R. Bergau, Der Landschadenbund. — Die Tiroler Glasmalerei 1875. — Die Vertretung der österreichischen Kunstgewerbe und kunstgewerblichen Schulen auf der Münchener Festausstellung 1876. — Permanente kunstgewerbliche Ausstellung in Prag. — Wiener historische Kunstausstellung von 1876. — Wilhelm Hoffmann's Spitzen-Musterbuch. — Zum Musterschutz. — J. Falke, Die Weihnachts-Ausstellung des Oesterreich. Museums. — Der artistische und der technische Aufsichtsrath der dem Handelsministerium unterstehenden gewerblichen Fachunterrichtsanstalten. — Das Kosch'sche Versuchsatelier und die Ciselirschule. — Königl. ungar. Landes-Zeichenschule und Zeichenlehrer-Präparandie in Budapest. — Königl. bayer. Kunstgewerbeschule in Nürnberg.

**Die Wartburg.** III. Jahrg. München 1875—76. Nr. 4—7.

Inh.: G. Wittmer, Zur Reform des Kunstunterrichts. (Forts.) — Aufsatz vom Jahre 1586. — C. Friedrich, Das sogenannte Constantinische Monogramm. — C. Friedrich, Das Crucifix bis zum 7. Jahrhundert. (Mit 3 Photogr.)

**Zeitschrift des Kunstgewerbevereins zu München.** XXV. München 1875. Heft 9—12.

Inh.: J. Jagemann, Entstehung von Zeitmessern. — Kunstbeilagen.

---

## Literatur über Museen, Ausstellungen etc.

Die Bibliothek des Chorherrnstiftes St. Florian. Geschichte und Beschreibung. Von **Albin Czerny.** Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Oesterreichs. Linz, 1874. Ebenhöch'sche Buchhandlung. 8°.

Wir entnehmen dieser vorzüglichen und sehr exacten Arbeit nachstehende für die Kunstgeschichte bedeutende Mittheilungen.

Bereits im 9. Jahrh. erhielt die Klosterbibliothek einen liber profetarum, auf 184 Bl. in 4° in karolingischer Minuskel geschrieben. Derselbe enthält zu den Lamentationes Jeremiae musikalische Noten, die Initialen in Roth, Gelb und Grün stellen zum Theil fischartige Gestalten vor. Im 11. Jahrh. fand sich hier bereits der grosse Codex mit Schriften des alten und neuen Bundes vor, worin besonders grosse Miniaturen und Initialen; im nächsten Jahrhundert kam von Handschriften mit künstlerischer Ausstattung eine Abbildung

des Ptolomäischen Planetensystems hinzu, jetzt in der kais. Hofbibliothek zu Wien. Im Ganzen sind noch 65 Bände mit hervorragenderen Miniaturmalereien vorhanden, welche noch vor der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden, ferner 35 aus dieser Zeitperiode und bis zum Schluss des letztverflossenen Jahrhunderts noch weitere 20. In das 11. gehört von jenen älteren Handschriften eine, in das 12. 9, 13. 6, 14. 33, 15. 16. Das Missale III. 208 enthält romanische Initialen und Gemälde, unter denen die besondere Vorliebe für St. Florian von ihrer Entstehung am Orte selbst Zeugniss giebt. In drei anderen nennen sich Mitglieder des Stiftes als Urheber, nämlich Henricus von Marbach, Henricus de Ihlinge und Fridericus Tobler, alle aus österreichischen Geschlechtern im 13.—14. Sæculum (Miss. III. 205 A., III. 221 A. und XI, 391). Schon im 15. Jahrh. besass St. Florian das in dieser Zeit auch entstandene Missale III. 205, dessen Miniaturen sich durch zarte Durchführung in Gold, Silber und Farben auszeichnen. Probst Kaspar Vorster (1467—81) cultivirte diese Kunst insbesonders.

Durch die seltene Grösse der Malereien merkwürdig ist ein Codex vom Beginn des 12. Jahrhunderts, XI. 1. Die über zwei Fuss hohen Blätter sind mit Darstellungen aus dem alten und neuen Testament geschmückt. Unter den nicht im Hause entstandenen gemalten Codices nimmt jener der Libri quinque decretalium von Nicolaus de Bononia die Hauptstelle ein. Dies dürfte derselbe Künstler des 14. Jahrhunderts aus Bologna sein, von dessen geschickten Händen die Münchener Hofbibliothek und jene von St. Peter in Salzburg Handschriften besitzen. Auch ein im aufgehobenen Benediktinerkloster Wiblingen im 15. Jahrh. geschriebenes Legendarium gehört jetzt der Florianer Bibliothek, dessen grosse Miniaturen die dortigen Klosterbrüder Georgius Spär und Martinus Imler zu Urhebern haben. Ueber die von Camesina in dem Jahrbuch V der k. k. Centralcommission facsimilirte Biblia pauperum aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts ist hier nichts nachzutragen; das Psalterium trilingue (deutsch, polnisch, lateinisch) aus dem 14. Jahrh., einst im Besitz Margaretha's, Gemahlin Ludwigs I. von Ungarn und Polen, öfters besprochen, hat prachtvollen malerischen Schmuck. In einem Brevier des 15. Jahrh. findet sich ein Tintenrecept, innen auf den Deckel notirt. Gleich anderen österreichischen Klöstern hatte St. Florian auch eigene Buchbinder unter den Conventualen.

Probst Johann Georg (1732—55), ein prachtliebender und dabei feingebildeter Mann, verlieh der Bibliothek das neue im Zeitgeschmack reicherbaute Lokal und vermehrte diese sowie andere Sammlungen des Stiftes bedeutend. So erwarb er Apostolo Zeno's Münzensammlung um 20,000 fl., eine andere von Medaillen, vorher de France in Wien gehörig, um 850 fl., eine Sammlung fiktiver Münzen aus vergoldetem Zinn von S. Gruebmiller in Linz um 80 fl. Im Jahre 1753 begann er die Anlegung einer Groschen- und Thalercollection. Weitere Erwerbungen waren: Schwefelabgüsse griechischer und römischer Münzen um 50 Scudi aus Rom, Münzen und kleine Götzenbilder um 100 fl. Zur Geschichte der Preise im Kunsthandel sind folgende Nachrichten interessant. Die complette Sammlung der Stiche nach Rubens'

Malereien der Galerie Luxemburg kostete 1749 in vorzüglichen Exemplaren 30 fl., 93 Porträts nach van Dyck desgleichen 14 fl., Oudenard's Alexanderschlacht in 5 Bl. 80 fl. Endlich erwarb man den Theuerdank von 1517 auf Pergament illuminirt im Jahre 1750 um — — 84 fl. 37 kr. und dazu mehr als 400 Kupferstiche als Daraufgabe.

Der Neubau der Bibliothek, durch Gotthart Hayberger, Baumeister aus Steyer, geführt, war 1747 vollendet. Die Decke des Saales malten Barth. Altomonte und Antonio Thassi um 2500 fl. in Fresco; dieser, von dem das Architektonische daran herrührt, erhielt 600 fl. Daniel Gran in Wien hatte den Entwurf der allegorischen Composition gemacht, welche die Vermählung der Tugend und Wissenschaft zum Gegenstande hat. Die schönen Tischlerarbeiten stellte Joh. Christian Jegg im Kloster her um 2830 fl., die reichdecorirten Gitter Ludwig Gattinger, Schlosser in Linz für 750 fl., die geschnitzten Zierrathen der Bildhauer Johann Paul Sattler für 200 fl. 12 kr. [1])

*A. Ilg.*

[1]) Wir machen bei dieser Gelegenheit aufmerksam, dass das photographische Atelier August Red in Linz von den schönsten architektonischen Ansichten und Interieurs dieses prachtvollen Stiftes sehr gelungene Aufnahmen gemacht hat; das Hauptportal, das Treppenhaus, der Aufgang des Treppenhauses, der sog. Kaisergang, das Prinz Eugen-Zimmer, der Marmorsaal, das Innere der Kirche, der Altar des h. Florian sind Gegenstände dieser Aufnahmen, welche Musterbilder der prunkvollsten Barockdecoration darbieten. (Siehe Katalog der Photogr. Ausstellung im k. k. Oesterr. Museum zu Wien, 1875, pag. 84.)

---

# Verzeichniss der wichtigeren Besprechungen.

*Audsley* and *Bowes,* the keramic art of Japan. (Art-journal 10.)
*Auguin,* Exposition rétrospectif de Nancy. (Chron. des arts 35.)
*Blümner,* Technologie u. Terminologie d. Gewerbe u. Künste bei Griechen u. Römern. (Von Büchsenschütz in Jenaer Lit.-Zeit. 45.)
*Bocher,* La gravure française au XVIII siècle. (Chron. d. arts 40.)
*Bruzza,* Inscrizioni antiche vercellesi. (Von Henzen in Bullett. dell' instit. X.)
*Bulliot,* Le temple du Mont de Sene. (Von Millescamps in Le Musée archéol. I. 1.)
*Cahier,* Nouveaux mélanges d'archéologie, vol. 2. 3. (Von Springer in Jen. Lit.-Zeit. 51. Liter. Centralbl. 1876, 7.)
*Castel,* La tapisserie. (Chron. d. arts 1876. 2.)
*Chabas,* F. Les Études préhistoriques et la libre pensée. (Revue de l'art chrét. XIX. 5—6.)
*Cohausen* u. *Wörner,* Röm. Steinbrüche auf d. Felsberg. (Kunstchr. XI. 9.)
*Cole,* Ancient needlepoint. (Kunstchr. XI. 7.)
*Conze, Hauser, Niemann,* Arch. Untersuchungen auf Samothrake. (Von Gurlitt. Wiener Abendp. 254. 255. Von Benndorf in Augsb. Allg. Zeit. Beil. 1876, 13 u. ff.)
*Cori,* Bau u. Einrichtung der Burgen. (Von Nordhoff in Theol. Litbl. 24.)
*Crowe* u. *Cavalcaselle,* Niederl. Malerei. Deutsche Ausg. von Springer. (Von Woltmann in Nationalzeitung 561. Lit. Centralbl. 1876, 8. Von Lübke in Preuss. Jahrb. XXXVII.)
*Curtius,* Die griech. Götterlehre vom geschichtl. Standpunkt. (Von Gelzer in Jenaer Lit.-Zeit. 38.)
*Darcel,* Jean, De l'architecture des jardins. (Chronique des arts, 30.)
Daubigny et son oeuvre gravée. (Chron. d. arts, 36.)
*Dohme,* Kunst u. Künstler d. Mittelalters u. der Neuzeit. Lief. 1 u. 2. (Zeitschr. f. b. K. XI. 1.)
*Dütschke,* Antike Bildwerke in Oberitalien. II. (Von Schlie in Jenaer Lit.-Zeit. 50.)

*Furtwängler*, Eros in d. Vasenmalerei. (Liter. Centralbl. 51. — Jenaer Lit.-Zeit. 1876, 1.)
*Grasset*, Faïences nivernaises du XVIIIe siècle. (Chron. d. arts 37.)
*Gurlitt*, Das Alter der Bildwerke u. die Bauzeit d. sog. Theseion. (Kunstchr. XI. 12.)
*Heydemann*, Die antiken Marmorbildwerke in der s. Stoa des Hadrian etc. (Liter. Centralbl. 51.)
*Hucher*, E. Le Jubé du Card. Ph. de Luxembourg, à la cathédrale du Mans. (Revue de l'art chrét. XX. 1—2.)
*Ilg*, Studien auf d. Gebiete des kunstgew. Unterrichts in Italien. (Kunstchr. XI. 6.)
*Jordan*, Forma urbis Romae regionum XIIII. (Von Nissen in Jen. Lit.-Ztg. 43.)
*Kaiser*, La galerie de MM. Six. (Kunstchr. X. 50.)
*Kinkel*, Mosaik zur Kunstgeschichte. (Kunstchr. XI. 7. Blätter f. Kunstgew. V. 2. Liter. Centralbl. 1876, 9. — Von Reber in Jenaer Liter.-Zeit. 1876. 2.)
*Kraus*, Kunst u. Alterthum in Elsass-Lothringen. (Lit. Centralbl. 1876, 8.)
*Lapidarium* septentrionale. (Von Hübner in Jenaer Lit.-Zeit. 49.)
*Le Men*, La manufacture de faience de Quimper. (Chron. des arts 36.)
*Lenormant*, Die Anfänge der Cultur. (Lit. Centralbl. 42.)
*Lilienfeld*, Die antike Kunst. Liter. Centralbl. 43.)
*Luchs*, Culturhist. Wandtafeln. (Liter. Centralbl. 48.)
*Lübke*, Gesch. d. Architektur. (Von Redtenbacher in Kunstchr. XI. 1.)
*Luschin*, Vorschläge u. Erfordernisse für eine Geschichte der Preise. (Lit. Centralbl. 41.)
*Luschin*, die mittelalt. Siegel der Abteien u. Convente der Steiermark. (Liter. Centralbl. 41. Jenaer Liter.-Ztg. 1876, 7 von Schum.)
*Luthardt*. A. Dürer. (Liter. Centralbl. 51.)
*Mehlis*, Bemerk. z. prähist. Karte der Rheinpfalz. (Lit. Centralbl. 48.)
*Ménard*, Hist. des beaux-arts. (Kunstchronik XI. 3.)
*Noiré*, Entwicklung der Kunst. (Von Schmidt in Wissensch. Monatsbl. 10.)
*Overbeck*, Pompeji. (Von Heydemann in Jen. Lit.-Zeit. 44.)
Photographische Aufnahmen aus der Dresdener Ausstellung alter kunstgew. Arbeiten. (Anzeiger f. K. d. d. Vorz. 10.)
*Poulet-Malassis*, Les ex-libris français. (Von Gueullette in Gazette des beaux-arts 10.)
Quellenschriften. VIII. Stockbauer, Kunstbestreb. am bayerischen Hofe. (Von Messmer in Zeitschr. f. b. K. X. 12.
*Reber*, Gesch. d. neuern deutschen Kunst. (Von Messmer in Theol. Litbl. 20.)
*Redtenbacher*, Mitth. aus d. Samml. arch. Handzeichnungen. (Liter. Centralbl. 1876, 4.)
*E. Reynard*, Catalogue du musée de Lille. (Chronique des arts, 35.)
*Riegel*, Grundriss d. bild. Künste. (Von Zeising in Bl. f. lit. Unterh. 37.)
*Rosenberg*, S. u. B. Beham. (Von Woltmann in Kunstchr. X. 49.)
*Rossi*, Musaisi cristiani. (Von Müntz in Revue critique 33.)
*Sallet*, Die Medaillen A. Dürers. (Liter. Centralbl. 51.)
*Schlie*, Zu den Kyprien. (Von R. Förster in Jenaer Lit.-Zeit. 52.)
*Schütz*, Hist. alphabeti attici. (Von Eisenlohr in Jenaer Lit.-Zeit. 45.)
*Aug. Schultz*, De Theseo. (Von Wachsmuth in Jen. Lit.-Zeit. 47.)
*Smith*, Assyrian discoveries. (Von Buddensieg in Zeitschr. f. D. Th. 20, 3.)
*Solly*. Life of W. Müller. (Von J. B. Atkinson in Kunstchron. XI, 5.)
*Springer*, Michelangelo in Rom. (Liter. Centralbl. 1876, 7.)
*Stark*, Friedr. Creuzer. (Von Bursian in Jen. Lit.-Zeit. 41, Lit. Centralbl. 43.)
*Steche*, Führer durch die Ausst. kunstgew. Arbeiten v. Dresden. 2. Aufl. (Kunstchron. X, 50.)
*Storck*, Einfache Möbel. (Kunstchr. XI, 1.)
*Teichlein*, Gemälde-Verzeichniss der k. bayer. Staatsgalerie in Schleissheim. (Von Eisenmann in Kunstchr. XI, 4.)
*Thausing*, Dürer. (Kunstchr. XI, 9, Wiener Abendp. 7 u. 8.)
Vollmer's Wörterbuch der Mythologie. (Liter. Centralbl. 40.)
*Wachsmuth*, Die Stadt Rom im Alterthum. (Von Schöll in Jen. Lit.-Zeit. 39.)
*Wessely*, Anl. z. Kenntniss u. z. Sammeln d. Werke d. Kunstdruckes. (Kunstchr. XI, 10.)
*Wiener*, Sur les sculptures en bois attribuées à Bagard. (Chronique des arts, 35.)
*Wieseler*, Archäol. Bericht über s. Reise nach Griechenland. (Liter. Centralbl. 50.)
*Wittstein*, Der goldene Schnitt. (Von Zeising in Bl. f. lit. Unterh. 37.)
*Woltmann*, Gesch. d. deutschen Kunst im Elsass. (Von Schultz in Jen. Lit.-Ztg. 50. Kunstchr. XI, 7. Liter. Centralbl. 1876, 7.)

---

## Notizen.

(Römische Meilensteine als Säulen.) Wenn man die an landschaftlicher Schönheit so reiche Strasse von Bordighera nach Mentone geht, so muss man auch das kleine italienische Grenzstädtchen Ventimiglia berühren. An einen Berghang lehnen sich die Häuser und die im Verhältniss zahlreichen Kirchen, während ein Fort die Spitze des Hügels krönt. Nicht weit von diesen Befestigungswerken, auch über der Stadt, erhebt sich eine Kirche, die der Zeit des romanischen Stiles angehört. Sie steht auf einem freien Platze, das Portal nach Osten zugewendet. Leider verdecken jetzt einige vorgebaute Häuser den Blick auf das Meer.

Der einfache Ziegelbau mit geringen Ornamenten am Gesimse und gerader Decke lohnt eben nicht die eingehende Aufmerksamkeit; desto interessanter ist die von 4 Säulen gestützte Krypta, zu welcher man auf 4 Stufen herabsteigt. Welcher Zeit oder welchem Baustile die Säulen angehören, schien unmöglich zu bestimmen. Ungefähr 2 M. hoch, verjüngen sie sich ziemlich stark nach oben, aber sowohl Basis als auch Capitäl fehlen. Glücklicherweise kam uns ein Kirchendiener zu Hilfe, der mit einer brennenden Kerze zu uns herabstieg und uns in der so schwer verständlichen Landessprache, diesem Gemisch von Italienisch und Französisch, aufforderte, die erste Säule zur rechten Hand genauer zu betrachten. Da er uns leuchtete, so konnten wir lateinische Buchstaben an ihr erkennen und ohne grosse Mühe den Namen Antoninus Pius lesen. So war das Räthsel gelöst. Man hatte einen jedenfalls an Ort und Stelle (Ventimiglia ist das Römische Albium Intemelium) gefundenen römischen Meilenstein als Säule bei dem Baue verwendet und die drei anderen Säulen dann diesem Vorbilde genau nachgebildet. Weiter machte uns der Führer noch auf das Weihwasserbecken, welches am Eingang der Kirche stand, aufmerksam. Auch zu diesem Zwecke hatte man einen römischen Meilenstein verwendet, man hatte den oberen Theil desselben abgeschlagen und den Stein ausgehöhlt. Leider war die Inschrift nicht mehr zu entziffern. Wie uns unser Führer noch ferner versicherte, so soll an der Stelle der Kirche ein dem Castor und Pollux geheiligter Tempel gestanden haben. Diese Nachricht ist nicht unwahrscheinlich, da das Heiligthum gewiss vom Meere aus zu erblicken war und die Bewohner Liguriens noch heutigen Tages wegen ihrer Tüchtigkeit als Seefahrer berühmt sind. In welchem Verhältniss aber Castor und Pollux zu der Schifffahrt standen, ist ja allgemein bekannt.

*H. Eckstein.*

**Ueber den Architekten des Langhauses am Strassburger Münster.**

Im Nachtrag zu seiner »Geschichte der deutschen Kunst im Elsass« S. 321 sagt Herr Prof. *Woltmann,* von dem sog. Donationsbuch des Strassburger Frauenwerks-Archiv sprechend:

»Bisher ist eine Stelle völlig übersehen worden, welche den Baumeister des frühgothischen Langhauses namhaft macht. Blatt 213 (2. Aug.); Item Heinricus dictus Wehelin Magister operis qui edificavit istud altare beate virginis obiit dedit centum marcas. Der Altar der Jungfrau ist der 1252 geweihte Früge-Altar, mit dem der frühgothische Lettner zusammenhing und bei dessen Entstehung der Langhausbau schon im Gange gewesen sein muss. Der Posten ist noch von der ersten Hand und zwar schon an dritter Stelle eingetragen. Der Tod von Wehelin's Gattin findet sich auf Blatt 58 (28. Febr.), als der erste unter neun Posten von der ersten Hand: Item Berhta uxor Wehelini magistri fabrice obiit dedit XX libras vestem et pallium.«

Es sei mir gestattet, diesen Ausführungen einige Bemerkungen zu widmen.

Die fraglichen Stellen im Donationsbuche waren mir bei Inventarisirung des Domarchivs und Ausbeutung der daselbst aufbewahrten Handschriften keineswegs entgangen. Ich unterliess aber in meinem Aufsatz in Lützow's Zeitschr. f. bildende Kunst XI, S. 56, wo ich von dem Baumeister des Langhauses sprach, sie anzuführen, weil ich weit entfernt war, die von Hrn. Woltmann vorgelegten Folgerungen aus ihnen zu ziehen.

Dass diese Folgerungen irrthümlich sind, lässt sich leicht nachweisen. Zunächst geht Herr Woltmann von der falschen Unterstellung aus, als sei der Marienaltar unter dem Lettner des Münsters identisch mit dem Frügealtar; er lag im Gegentheil neben demselben und wurde mindestens 12 Jahre nach demselben gestiftet, wie wir urkundlich wissen. *Grandidier* kannte die betreffende Urkunde (Essais sur la Cathédrale p. 350), nannte aber den 1264 neben dem Frügealtar von Meister Wehelin gestifteten Altar irrthümlich St. Florentius- statt Marienaltar. Der Passus concernens der im »Statbuch« (Cod. Nr. 3 des Frauenhaus-Archivs) Fol. 1 eingerückten Urkunde Bischof Heinrichs von Geroldseck lautet: . . . quoniam vir honorabilis heinricus civis Argentinensis dictus Wehelin de consensu et bona voluntate nostra provida circumspectione adhibita in ecclesia nostra Argentinensi . . . ob reverenciam gloriose virginis Dei genitricis Marie *suis altare sumptibus prope altare quod dicitur fruegealtar in remedium* anime sue *fecit construi et construxit,* huic siquidem altari prebendam annexam instituit et fecit etc.

Mit dem Frügealtar von 1252 hat unser Wehelin überhaupt nichts zu thun und die darauf basirte Beweisführung für seine Stellung als Baumeister ist durchaus hinfällig. Zwar nannte ihn das Donationsbuch magister operis (nicht operis huius ecclesie, wie die Dombaumeister gewöhnlich genannt werden) und magister fabrice. Aber diese Eintragungen müssen auf Irrthum beruhen. Die ältesten Inscriptionen der Handschrift fallen schwerlich vor 1330 bis 1340; wo sie Personen des 13. Jahrh. anlangen, beruhen sie zweifelsohne auf älteren Aufzeichnungen, die vermuthlich nicht hinreichend genau waren. Der Schreiber von 1340 mag Wehelin für einen Architekten gehalten haben;

dass er dies nicht war und dass er in einem andern Verhältnisse zum Münster stand, erhellt aus zwei gleichzeitigen Urkunden. In der einen, 1281, wird her Wehelin der lonherre unsers frowen werkes angeführt; und 1282 übergiebt Conradus dictus de Zabernia civis Arg. ihm als Procurator des Frauenwerkes (Heinrico Wehelin nomine fabrice eccl. Arg.) omne ius sibi competens in duabus arcis etc. (Statbuch f. 38°°). Wehelin, der 1264 noch offenbar in keiner amtlichen Beziehung zum Frauenwerk stand, fungirt demnach 1281 und 1282, zu einer Zeit, wo nach allgemeiner Annahme Erwin längst dem Baue vorstand, als Kassenbeamter des Domes, in welcher Stellung er, wie andere urkundlich beglaubigte Procuratoren, auch magister fabrice hiess, was den Schreiber des Wohlthäterbuchs zu jenem Irrthum veranlasste.

*Adler* hat in der deutschen Bauzeitung 1873, S. 311 den bereits Schneegans und Hegel bekannten, von beiden Gelehrten als einfachen Procurator angesehenen Conradus Olemann als den Architekten des Langhauses erklärt. Derselbe wird in Urkunden von 1263 und 1274 Cunradus civis Argent. dictus Oleman magister seu rector fabrice ecclesie Argent. genannt. Dass mit rector nur der Baumeister könne gemeint sein, glaubt Adler aus der gleichen Bezeichnung des Meister Gerhard in Köln (Boisserée, Dom zu Köln S. 102: magistro Gerardo lapicidae rectori fabrice huius ecclesie) feststellen zu können. Nach Urkunden von 1263 und 1266 könnte man Oleymann für einen einfachen Schaffner des Werks halten, da er hier procurator und appreciator heisst. Dagegen nennt ihn eine Urkunde von 1274, die noch im Original im Frauenhause erhalten ist und von welcher ich zuerst in meinem Aufsatze über »Erwin von Strassburg und seine Familie (Lützow's Ztschr. f. b. K. Beibl. XI, S. 56) gesprochen habe, ausdrücklich magister operis ecclesie Argentinensis. Unter diesen Umständen kann es keinem Zweifel unterliegen, dass Conrad Oleyman Dombaumeister in Strassburg und dass er zugleich mit Verwaltungsgeschäften beauftragt war. Wir hätten hier einen ähnlichen Fall, wie bei Erwin, den seine Grabschrift gubernator nennt. Die urkundlichen Erhebungen haben festgestellt, dass sowohl in der Verwaltung des Münsterwerkes selbst wie in den Bezeichnungen für die einzelnen Beamten bis in's zweite Decennium des 13. Jahrh. ein gewisses Schwanken herrscht. Von 1263—1291 liegt die Administration in den Händen des Domcapitels, das eines oder mehrere seiner Mitglieder zu »Pflegern« ernennt, daneben aber auch geistliche und weltliche »Schaffner« (Procuratoren) hat. So erscheint eben 1263 der Domherr E. de Sarringin als rector fabrice (woraus gegen Adler hervorgeht, dass rector nicht unbedingt der Titel des Baumeisters war) und Oleyman in derselben Urkunde als procurator. Von 1290 an übernimmt der Magistrat die Geschäfte und lässt dieselben zunächst durch einen oder zwei »Pfleger« besorgen. Dass zu jener Zeit die Bezeichnungen »gubernator« und »procurator« noch ursprünglich dasselbe besagen, lehrt eine Urkunde von 1303, wo Elnhart procurator *seu* gubernator predicte fabrice heisst, ebenso wird 1299 Heilmann Procurator *seu* gubernator genannt, wogegen 1295 ein Heinricus clericus prebendarius altaris b. Marie als einfacher Procurator der Fabrik auftritt. Erst im zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrh. fixiren sich die Bezeichnungen. »Guber-

natoren« oder »Pfleger« sind von jetzt an die zwei oder vier aus den Stettmeistern bestellten adligen Herren, »Procuratoren« oder »Schaffner« die unter Aufsicht der ersteren arbeitenden Kassenbeamten, welche lange Zeit hindurch meist noch aus der niedern Domgeistlichkeit genommen wurden.

*F. X. Kraus.*

**Baugeschichtliche Notizen.** 1. Renaissance in Italien.

a) Albert Jahn hat in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft II. S. 147 oben darauf aufmerksam gemacht, dass in den Mappen des Antonio da San Gallo giovane, Band VII ein Plan seines eigenen Wohnhauses in Montepulciano a. S. Biagio, ferner eine unausgeführte Zeichnung zur Thurmspitze der Kirche gleichen Namens sich befindet. Ich bin nun stark geneigt, zu glauben, dass diese Kirche überhaupt ein Bau des jüngeren Antonio da San Gallo und nicht, wie Vasari sagt, des älteren Meisters dieses Namens ist. Vasari kann leicht die beiden Meister verwechselt haben; die Jahrszahl 1518 widerspricht der Derbheit und dem schon etwas überreifen Charakter der Architektur; allerdings führt der grobkörnige Kalktuff (oder Travertin?) bei den Bauten in Montepulciano von selbst zu einer Grobheit der Formen, aber ihre leichte Hinneigung zum Barocken (namentlich am Thurm) spricht für die Annahme, Piconi sei der Architekt dieser Kirche. Von dem älteren Antonio da San Gallo, welcher 1534 starb, hätten wir somit in Montepulciano gar keinen sicher datirten Bau, da ja, wie Albert Jahn S. 144 seines eben citirten Aufsatzes »die Sammlung der Handzeichnungen italienischer Architekten in der Galerie der Uffizien zu Florenz« nachwies, der Palast des Cardinals von Montepulciano Ricci oder del Monte, ein Werk des Baldassare Peruzzi ist. Vielleicht hat der ältere Antonio da San Gallo wohl den Plan zu dieser Kirche gemacht und sie gegründet, sein Neffe aber, der jüngere gleichen Namens, den Bau nach seinen eigenen Plänen durchgeführt. Ich bitte, diese Frage einmal genauer zu prüfen.

b) Palazzo Uguccioni in Florenz, sonderbarer Weise sowohl Rafael als Palladio zugeschrieben, scheint das Werk des Giorgio Vasari zu sein. Für die beiden ersten Meister ist er im Detail nicht gut genug. In den Uffizien befinden sich zwei Handzeichnungen, beide von gleicher Hand gezeichnet und mit Unterschrift versehen; ob die Handschrift diejenige Vasari's ist, kann ich augenblicklich nicht sagen. Diese zwei Zeichnungen, die Façade der Uffizien gegen den Arno hin und den Palazzo Uguccioni darstellend (er hiess schon damals so) neben einander gelegt, lassen sofort die auffallende Aehnlichkeit der Architektur im Detail erkennen; die Dürftigkeit in der Behandlung der Gliederungen bei einer gewissen Häufung derselben, die ungünstigen Verhältnisse der Säulenstellungen sind bei beiden Zeichnungen vorhanden. Wenn die Handschrift beider Blätter sich als diejenige des Giorgio Vasari herausstellen sollte, so scheint mir die Frage, wer der Erbauer des Palastes Uguccioni war, selbst für den Fall kaum mehr zweifelhaft, dass man dieser Ansicht das gänzliche Schweigen Vasari's über diesen Bau in seiner Selbstbiographie entgegenhielte. Oder sollte Vasari den Palazzo Uguccioni so genau studirt, so sehr bewundert haben, dass er sich beim Bau der Uffizien durch ihn beein-

flussen liess? Gsell-Fels giebt an (Oberitalien, S. 946), dieser Palast sei wahrscheinlich nach einer Handzeichnung des Rafael, aber erst 1550 erbaut; die Uffizien sind von 1561 an von Vasari ausgeführt.

Auch diese Frage ersuche ich einer Prüfung zu unterziehen.

2. Mittelalterliches aus Deutschland.

Zwei Fragen interessiren mich sehr, und es sei hier gestattet, sie aus einer grösseren Arbeit zu wiederholen, da meines Wissens bis jetzt Niemand dieselben in Fachzeitschriften berücksichtigt hat.

a) In meinem Werk »Beiträge zur Kenntniss der mittelalterlichen Baukunst in Deutschland. Frankfurt a. M., Klimsch. 1874« erwähnte ich im Text zu Tafel 21, Fig. 1 und 2 der eigenthümlichen Masswerke an der Stefanskirche und der zerstörten Liebfrauenkirche zu Mainz. Letztere ist von einem Meister Heinrich von Böhmen nach dem Brand vom 17. April 1285 neu erbaut worden, eingeweiht 1311. Derselbe Meister hatte sich 1300 in einem Baucontract verpflichtet, ohne des Stifts Genehmigung wegen des Baues der Liebfrauenkirche an keinem anderen Bau sich zu betheiligen. Ich schrieb einige Fenstermasswerke an St. Stephan in Mainz demselben Meister Heinrich zu und vermuthete, dass derselbe auch an den gothischen Capellen des Domes daselbst sich betheiligt habe. Dieser Meister Heinrich von Böhmen ist jedenfalls für die Gegend von Mainz kunstgeschichtlich bedeutungsvoll. Von ihm stammt vielleicht der Chor der Christofskirche, der mit dem Chor der Liebfrauenkirche sehr ähnlich ist. Welche Rolle Heinrich in Mainz und Umgebung spielt, ist ganz unbekannt und es wäre vor Allem Sache der Forscher böhmischer Baugeschichte, diesen Meister näher kennen zu lernen. Ob ihm wohl das Kaufhaus in Mainz, das prachtvolle Südportal des Wormser Domes zuzurechnen ist? Hat er Antheil an der Katharinenkirche zu Oppenheim? Alles Fremdartige in der ganzen dortigen Gegend, welches man in der entwickelten Gothik bemerkt, verführt einen, an diesen Meister Heinrich von Böhmen zu denken. Mainz ist zur Zeit des Anfangs des 14. oder Ende des 13. Jahrhunderts zu sehr von Cöln und Strassburg beherrscht; warum berief man einen Meister aus Böhmen?

b) Und ein Zweites citire ich hier aus meinem genannten Werke, siehe den Text zu Tafel 22, Fig. 17. Das Masswerkfenster am nördl. Querschiffarm des Domes zu Halberstadt ist eine fast genaue Copie nach dem grossen Pergamentplan für den Dom in Regensburg; er ist zwischen 1354 und 1442 ausgeführt worden. Die Gestaltung dieses Masswerksfensters ist so eigenthümlich, dass ein direkter Zusammenhang mit ihm und dem Pergament in Regensburg kaum zweifelhaft ist. Wie aber ist dieser Zusammenhang zu erklären? Dasselbe Masswerksmotiv findet man mit einigen Abänderungen an der Westfront der Theinkirche in Prag, aber im Charakter der Spätgothik gebildet. Auch Braunschweigische Bauwerke der reifen Gothik erinnern in ihren Masswerksformen manchmal an dieses seltsame Bauspiel.

3. Einiges aus Holland.

a) Die bis jetzt noch nirgends in diesem Sinne erwähnte Kirche zu Meerssen, erste Eisenbahnstation von Maastricht gen Aachen gehört zu den

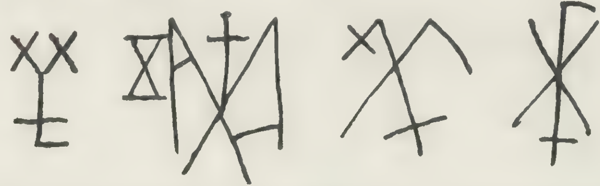
in Deutschland seltenen Stationen der Verbreitung der Frühgothik von West nach Ost. Ihre Mittelschiffspfeiler sind gleichgebildet mit denen der Liebfrauenkirche in Trier und der Elisabethkirche in Marburg. Die Pfeilerbasen zeigen seltsamerweise noch den Diamantschnitt zwischen zwei Rundwulsten. Chor und Oberbau der Kirche sind später erbaut. Vergleiche Romberg'sche Bauzeitung, 1875 und 1876.

b) Die Westerkerk zu Enkhuizen enthält ein Prachtwerk der Holzschnitzerei, einen Chorabschluss in Eichenholz in den Formen der schönsten italienischen Hochrenaissance; zweifellos ist der Meister des Werkes in Italien gewesen; er hat die Arbeit von 1542—72 vollbracht, wurde aber nach dem Abfall der Stadt vom spanischen Joch an der Vollendung gehindert; eine Sockelfüllung fehlt. Das Werk ist übersponnen mit der zierlichsten Ornamentik und trägt folgendes Monogramm

C 1572 F

Dieselbe Kirche enthält ein prachtvolles Orgelbuffet, ganz schwarz lakirt, mit gemalter Goldornamentik von 1549. Es ist dem System nach ein gothischer Aufbau, aber ganz in den Formen der dorischen Säulenordnung durchgeführt.

Die schöne Canzel mit vortrefflichen Füllungen, Darstellungen der vier Evangelisten und Intarsien an der Unterseite des Handbrettes, 1567—68 ausgeführt, zeigt folgende Chiffres:



Wer über diese Monogramme etwas mitzutheilen weiss, wird darum gefälligst ersucht.

c) In der St. Michaeliskirche zu Zwolle befindet sich eine prächtige holzgeschnitzte Canzel mit folgender Inschrift:

Adam Straes van Weilborch  
uijt dat Duijtslant Nassauwe  
hest dit gemackt sonder arch  
en dat al door Gots betruwe.  
1617—1622.

*Rudolf Redtenbacher.*

(Fresken in der Kirche S. Francesco in Castelfiorentino entdeckt.) In der Kirche S. Francesco in Castelfiorentino wurden vor Kurzem im Chore und in anderen Theilen der Kirche Fresco-Malereien entdeckt. Die »Commissione Consultiva delle Belle Arti e Monumenti« in Florenz (Section Malerei), welche dieselben in Augenschein nahm, erkannte sie als zum grossen Theile von einem Schüler Giotto's herrührend. Die Fresken stellen einige Ereignisse aus dem Leben des hl. Franciscus dar; obwohl stark beschädigt durch Unbilden der Zeit und menschliche Devastation, wurden dieselben doch von der Commission als für würdig erkannt, ihrer historischen Bedeutung wegen aufbewahrt zu werden.

*J.*

(Ein bisher unbekanntes Werk des Benozzo Gozzoli und des Giusto di Jacopo in Certaldo.) Es sind nur wenige Tage vergangen, als man zu Certaldo, dem Orte, wo Giovanni Boccacci sein Leben beschloss, in einer Kapelle einige Fresken entdeckte, welche dem Pinsel des Benozzo Gozzoli und des Giusto di Jacopo, seines Schülers, zugeeignet werden müssen. Die kleine Kapelle, vom Volke die Kapelle der Madonna della Tosse genannt, zeigt im Innern in der Mitte ein nach jeder Seite hin freistehendes Tabernakel, das im Innern sowohl wie an der Aussenseite mit Freskomalereien geschmückt ist. Die Hauptwand des Innern zeigt eine Kreuzabnahme mit Figuren wenig unter Lebensgrösse. Auf der einen Seite des todten Erlösers sieht man seine Mutter, die beiden Marien, Johannes und Magdalena, auf der andern Seite Josef von Arimatea, Nicodemus und eine dritte Figur. In den Bogenzwickeln des Tabernakels sieht man zur Rechten des Beschauers den hl. Jacopo und den hl. Antonio Abate, zur Linken den hl. Johannes den Evangelisten und einen andern jugendlichen Heiligen, der wahrscheinlich den hl. Miniato darstellt; in der Bogenrundung sind die Evangelisten und in der Mitte Gott Vater mit der Taube abgebildet. Die äussere Seite des Bogens zeigt die Verkündigung (in zwei Theilen) und erhöht in der Mitte neuerdings Gott Vater in Halbfigur. Ausserhalb des Tabernakels befindet sich auf der rechten Seite innerhalb einer Nische Christus am Kreuze mit Maria und Johannes, auf der andern Seite ein heiliger Sebastian. Die Umrahmung bildet Blattwerk, untermischt mit Köpfen in Medaillonform und dann den Wappen einiger Familien der Comunen von Florenz und Certaldo. Die anderen Frescomalereien dieser Kapelle sind eine Auferstehung Christi auf der Wand, welcher das Tabernakel den Rücken zukehrt. Dann ein St. Girolamo auf der rechten und Tobias mit dem Engel auf der linken Wand.

Was die kunstgeschichtliche Bedeutung dieser Fresken betrifft, so wurden dieselben laut einiger von Gaye im 1. Bande seines Carteggio mitgetheilten Memorien ca. 1465 von Benozzo Gozzoli und dessen Schüler Giusto di Andrea di Giusto ausgeführt, welcher in seinem Diarium aufzeichnet, er habe einen todten Christus im Tabernacolo dei giustiziati di Certaldo gemalt.

Den Annotatoren des Vasari waren diese Fresken unbekannt und mit einiger Zurückhaltung bezogen sie desshalb das von Gaye Mitgetheilte bezüglich der Cappella dei Giustiziati auf eine Frescomalerei, die noch heute in dem Vestibul des alten Palazzo Pretorio von Certaldo zu sehen ist. Dieses Werk stellt allerdings Christus am Kreuze dar, umgeben von Maria, dem hl. Johannes, den Evangelisten und der hl. Magdalena; doch trägt es das Datum 1484, während es eben evident ist, dass Gozzoli mit seinem Schüler Giusto die vorgenannte Kapelle im Jahre 1465 malte, in welche Zeit auch die Fresken von S. Gimignano, einem Orte in der Nähe Certaldo's, gehören.

Prüft man dann diese Malereien genauer, so erhellt, dass der Hauptheil der Arbeit von einem Maler herrührt, welcher der Schule des Benozzo angehört, doch den Meister an Vollkommenheit nicht erreicht; die Hand des Gozzoli erkennt man dagegen unbedingt in den Figuren des hl. Jacob, des hl. Antonius, dann in den beiden Fresken Christus am Kreuze und St. Sebastian,

ingleichen im Ornament. Der auferstandene Christus, S. Girolamo und S. Tobias verrathen die Hand eines etwas späteren und sicher minder talentvollen Meisters.

Florenz, am 22. December. *G. C. G.*

(Ein Stillleben von Jan Thomas.) Im Besitz der Frau von Oefele in München befindet sich ein ziemlich grosses Stillleben: auf einem grünbelegten Tische befinden sich Tischgeräth, eine Citrone, Kelche, Gläser u. s. w. Auf dem Griffe des Messers liest man: IOAN : THOMAS : 1638, auf der Scheide steht noch einmal der Name THOMAS. Die Behandlung ist eine geistvolle, Farbe überaus kräftig, die Erhaltung sehr gut. Wer ist aber dieser Jan Thomas? Wahrscheinlich doch wohl der bekannte Maler und Radirer Jan Thomas, der 1617 zu Ypern auf die Welt kam. Andere Stillleben sind mir zwar nicht von ihm bekannt, doch kann er in seiner Jugend sich recht gut auch in solchen versucht haben. Vor- und Zunamen stimmen, und das Jahr macht keine Schwierigkeit. Vielleicht ist übrigens ein Anderer besser darüber unterrichtet. *W. Schmidt.*

(Berichtigung zu Nagler's Künstlerlexicon Bd. XII p. 308. 309.) 1. Rauch, Johann Nepomuk (nicht Joh. Joseph, wie dort angegeben), Thier- und Landschaftsmaler und Radirer ist geboren zu Wien den 15. Mai 1804. Er war der älteste Sohn des Bilderrestaurators zu Wien Michael Rauch aus dem Canton Thurgau in der Schweiz. Nach Absolvirung seiner Studien auf der k. k. Akademie zu Wien, wo er den ersten Preis erhielt, ging er nach Florenz (1829—1831), von da nach Russland, wo er in Moskau fast zehn Jahre verweilte und viele Arbeiten, namentlich für den Grafen Panin, hinterliess. Er musste dann seiner Gesundheit wegen das nördliche Klima mit dem südlichen vertauschen und ging nach Neapel, dann nach Rom, wo er am 7. März 1847 starb. Sein letztes Bild »der Titusbogen«, durch welchen ein mit Büffeln bespannter Karren fährt, wurde noch kurz vor seinem Tode von der Königin der Niederlande gekauft und befindet sich im Sommerpalast bei Utrecht.

Seine beiden jüngeren Brüder:

2. Joseph (nicht Johann Nepomuk, wie Nagler angibt) war den 27. Februar 1811 zu Wien geboren.

3. Ferdinand, geb. ebenda den 4. April 1813, starb auf einer Jagd des Fürsten Esterhazy am 3. November 1852.

Beide Schüler des Johann Nepomuk waren, ohne den Bruder zu erreichen, doch auch tüchtige Künstler und besonders malte Ferdinand Vieles für den Fürsten Esterhazy.

Mittheilung des Sohnes von Joh. Nepomuk: J. N. Rauch jun., geb. zu Moskau 1834, Musiker zu Frankfurt a. M. *G. Malss.*

Im ersten Hefte der Monatsschrift für rheinisch-westfälische Geschichtsforschung und Alterthumskunde, herausg. von R. Pick, theilt Falk p. 101—103 ein auf der Mainzer Stadtbibliothek in den Schaabschen Papieren sich befindendes Blatt mit, welches interessante Mittheilungen

über das Schicksal des Schatzes und des Archives von St. Maximin bei Trier enthält. Die Mönche von St. Maximin flüchteten nämlich ihr Archiv und ihre Schätze vor den Franzosen nach Mainz und gaben sie einem dortigen Professor, Seb. Nau in Aufbewahrung. Letzterer machte sich der Verletzung des Briefgeheimnisses schuldig und entfloh. In dem Prozesse, der hierauf angestrengt wurde, kamen auch die drei Kisten mit dem Maximin'schen Schatze zum Vorschein. Das Werthvollste der zwei Kisten mit den Archivalien wurde an die kgl. Bibliothek in Paris abgeliefert, die dritte Kiste mit kostbaren Perg.-Ms., goldenen Kelchen, Reliquiarien etc. wurde gestohlen. Nach vollen sechs Jahren, d. i. im Juli 1807, wurden dem Verfasser der Aufzeichnung, für welchen Falk *Bodmann* hält, sechs Gegenstände, welche aus dem gestohlenen Schatze herrührten, zum Kaufe angeboten und gekauft. Nach und nach kamen noch drei Goldtafeln und ein kostbarer Buchdeckel von Elfenbein mit Goldfiligranfassung an's Tageslicht. Das zu letzterem gehörige Buch, dem 12. Jahrh. angehörig, wurde vom Diebe verbrannt. Σ.

In einer im Besitze des k. Reichsarchivs zu München befindlichen Urkunde, dd. 17. September 1446, bestätigt der Steinmetz Conrad Roritzer den Empfang des im Dienste der Stadt Regensburg erhaltenen Soldes . . mit vrchünd dez brieffs den ich in gib versigelt mit meins lieben Steüffvater maister Andre Engl Tümbmeisters czu Regenspurg furgedrucktem Innsigel. . . Daraus erhellt, dass der in vielen kunstgeschichtlichen Werken Andreas Egl genannte Regensburger Dombaumeister in Wahrheit Andreas Engl hiess und C. Roritzers Stiefvater war.

Gelegentlich der Nachgrabungen nach römischen Inschriftsteinen fand man das Piedestal eines längst verschollenen Kunstwerkes von Wolfgang Roritzer, welches im Lauf der Zeit als Baustein verwendet wurde. Es gibt Aufschluss über den bisher unbekannten Namen seiner Frau und lautet: 1501 Wolfgang Roritzer Thummaister. Kungund Hofsteterin sein hausfrau. pit got, für sie paide. (Verhandl. d. hist. Vereins v. Oberpfalz u. Regensburg, Bd. 29, p. 139. C. W. Neumann. Zwei Nachträge zur Monographie: »Die drei Dombaumeister Roritzer und ihr Wohnhaus zu Regensburg.) Σ.

Der Palazzo Riccardi in Florenz, das bedeutende Werk des Michelozzo Michelozzi, welcher während der kurzen florentinischen Residenzherrlichkeit das Ministerium des Innern beherbergte, ist nun bestimmt, die Präfectur und das Provinzial-Consilium aufzunehmen. Zu diesem Zwecke wurden eingreifende Restaurationen für nöthig erachtet. Bei dem schlimmen Ruf, in welchem — nur zu sehr mit Recht — derartige Restaurationen stehen, gewährt es viel Beruhigung, dass uns Da Fosciano in der »Nazione« (vom 13. Juli v. J.) in einem grösseren Artikel über den Palast Riccardi mittheilt, dass diese Restauration bewährten Kräften anvertraut sei, von welchen man das Beste hoffen dürfte. *J.*

(Ein Portal aus Cremona im Louvre.) Das Portal des Palastes Stanga zu Cremona, ein hervorragendes Werk der norditalienischen Frührenaissance, von dem Marseiller Kunstfreunde M. Vaisse erworben und nach

Paris übertragen, bildet heute einen Bestandtheil der Sammlungen des Louvre. Es wurde von Cicognara in seiner Storia della scultura, sammt einigen anderen Werken, dem *Bramante Sacchi* zugeschrieben. Um diese Behauptung Cicognara's zu prüfen und über den Urheber dieses Denkmals Aufschluss zu erhalten, sandte die Direction des Louvre den Herrn Louis Courajod, ehemaligen Schüler der École des chartes, jetzt Adjunct am Louvre, nach Cremona, um die Archive dieser Stadt zu durchforschen. Courajod fand zwar die Quellen, auf welche sich Cicognara stützte, allein diese sind nicht gleichzeitig und deren Glaubwürdigkeit erleidet dadurch, dass die anderen demselben Meister zugeschriebenen Werke den Quellen gemäss von anderen Künstlern herrühren, einen gewaltigen Stoss. Die bisherigen archivalischen Studien Courajod's haben die Existenz eines Bramante Sacchi noch nicht zu erweisen vermocht, obwohl zwei Familien del Sacha am Ende des 15. Jahrhunderts in Cremona lebten, deren Glieder aus Notariatsacten bekannt sind. Wir sehen mit Spannung den weiteren Forschungen des Herrn Courajod entgegen und erwähnen nur noch, dass Herr Barbet de Jouy, dessen Aufsatz in Heft 2 der Gazette des beaux arts 1876 wir obige Mittheilung entnehmen, geneigt ist, das Portal für ein Werk der Brüder Rodari zu halten, welche auch bei der Certosa bei Pavia beschäftigt waren. Σ.

»La Rivista Cristiana« Periodico mensile — Anno 3°, Fasc. 3°, Marzo 1875, — Firenze 1875 — — enthält einen interessanten Artikel: Paolo Veronese innanzi al Tribunale della Santa Inquisizione. Das hier mitgetheilte Aktenstück (aus archivio generale Ven., Processi del S. Uffizio, Busta 33) über ein Verhör Paul Veronese's vor der hl. Inquisition, ward zwar schon vor mehreren Jahren einmal durch den Franzosen Baschet veröffentlicht und danach in der Gazetta di Venezia (5. Nov. 1867) abgedruckt, wird aber hier jetzt ausführlicher und genauer wiedergegeben. Es handelt sich um das Bild »Christus beim Gastmahl im Hause des Levi« in der Gemäldegalerie der Akademie der schönen Künste in Venedig (Katal.-Nr. 547). Ursprünglich war es von Paul Veronese, als »Christus beim Gastmahl im Hause Simons« (des reichen Pharisäers) gedacht, gemalt und bezeichnet. Allein die Herren Inquisitoren nahmen an den darauf angebrachten Figuren eines aus der Nase blutenden Dieners, einiger deutschgekleideter Hellebardierer, einiger Zwerge und Spassmacher und Hunde Anstoss, namentlich auch an einem im Vordergrunde sitzenden grossen Hunde, der sich nach einem unter dem Tafeltuche hervorspielenden Kätzchen umblickt. Sie hatten daher durch den Dominikanerprior den Maler auffordern lassen, anstatt dieses Hundes die Magdalena hinzumalen, was aber Paul Veronese abgelehnt hatte, da eine solche Figur in dieses Bild nicht passe. So ward er denn persönlich vor das h. Offiz geladen, welches ihm nach längerem interessanten Verhör schliesslich befahl, bei Vermeidung ernsterer Strafen das Bild binnen drei Monaten nach den Ansichten der hochwürdigen Inquisitoren abzuändern. — Es mag hinzuzufügen gestattet sein, welchen Ausgang diese Angelegenheit nahm, worüber uns zwar nicht das erwähnte Aktenstück, wohl aber das Bild selbst Aufschluss ertheilt. Paul Veronese wischte das der Nase des Dieners entströmende Blut weg und schrieb

mit schwarzer Farbe auf das obere schmale Gesims der schon erwähnten Pfeiler des Treppengeländers FECIT D. COVI. MAGNV. LEVI — LUCÆ CAP. V. So war aus dem »Gastmahl bei Simon« das »Gastmahl bei Levi« geworden; von der Magdalena konnte hier keine Rede mehr sein und der Hund war gerettet. Die Inquisitoren gaben sich zufrieden, aber der jetzige Beschauer wird, wenn er von diesem Vorgang keine Kenntniss hat, durch die gegenwärtige Bezeichnung des Bildes irre, da er wohl einen reichen Pharisäer (Simon), aber keinen Zöllner (Levi) erblickt.

Venedig. *Theodor Elze.*

In einem Briefe an M. A. Siret, den Director des Journal des beaux-arts, zeigt Herr P. Génard an, dass seine Forschungen über die Geburt des P. P. Rubens die Behauptungen Du Mortier's, der für die Geburt Rubens' zu Antwerpen eintritt, bestätigen. Die Ansichten der Herren Backhuizen-Van den Brinck, der den Künstler zu Siegen, und Ennen, der ihn zu Cöln das Licht der Welt erblicken lässt, haben somit wieder einen Stoss erlitten und wir sehen der Veröffentlichung der Documente in den Schriften der Academie royale de Belgique, die Herr Génard in Aussicht stellt, freudig entgegen. Σ.

Die Sammlung der Malerbildnisse in der Galerie der Uffizien in Florenz wurde Mitte Juli um das Selbstportrait Friedrich Preller's vermehrt. Der Kunstkritiker der »Nazione« benutzt dies (24. Juli), um einen kurzen Abriss des Lebens und Schaffens dieses Künstlers zu geben. Die Beurtheilung ist eine im Ganzen sehr günstige. Bezüglich des Selbstporträts meint er, es trage die Vorzüge aber auch die Schwächen dieses Meisters an sich; streng und correct in der Zeichnung, mangelt Wahrheit der Farbe und Kraft und Richtigkeit des Helldunkels. — Wir hoffen, bald Gelegenheit zu finden, ein auf Augenschein beruhendes Urtheil abgeben zu können. *J.*

(Monumenta Germaniae historica.) In der in Berlin vom 7. bis 11. April 1875 stattgehabten ersten Versammlung der neuen Generaldirection der Monumenta Germaniae wurde u. A. beschlossen, dass bei der Abtheilung »Antiquitates« eine Sammlung von Nekrologien, Handschriftenkatalogen, Verzeichnissen von Kirchenschätzen, Inschriften etc. Aufnahme finden soll.

(Künstler-Autographe.) Bei der Versteigerung der Bibliothek, Autographen- und Kupferstichsammlung des verstorbenen John Young, Esqu. zu London, kamen auch folgende Autographe unter den Hammer: Ein Schreiben *Rembrandt's* bezüglich einer Geldsumme, welche ihm der Grosspensionär nicht gewähren wollte (400 fl.); ein Brief des *Rubens*, hauptsächlich über politische Angelegenheiten (230 fl.). In wessen Besitz befinden sich gegenwärtig diese Autographe?

**Nachtrag.** Als ich den Aufsatz über die Darmstädter Gemäldegalerie geschrieben, war mir unbekannt, dass einige Monate vorher eine zweite Auflage des Hofmann'schen Kataloges erschienen war. In der letztern hat Herr Hofmann bereits einige von mir berührte Punkte richtig gestellt; in der Hauptsache jedoch gelten meine Bemerkungen auch für diese Auflage, um so mehr, als die Nummern dieselben geblieben sind. *Wilhelm Schmidt.*

# Zur Charakteristik der palermitanischen Malerei der Renaissance-Zeit.

## *I. Antonio Crescenzo und seine Schule.*

Solange die territoriale Abgeschlossenheit Siziliens vom Festlande verbunden war mit einem selbstständigen kräftigen politischen Dasein, zeigt die Insel trotz der Heterogeneität der Bevölkerungs-Elemente ein selbstständiges und dabei so rühriges künstlerisches Leben, dass sie das italienische Festland hierin nicht nur erreicht, sondern weit überflügelt. Das gilt nicht blos von der Architektur, sondern auch von der Sculptur und Malerei [1]). Man zähle doch nur die Reihe malerischer Gedanken zusammen, die man allein in den Mosaiken der Palatina, der Dome von Monreale und Cefalu antrifft, und vergleiche damit das Resultat des in dieser Beziehung und aus derselben Periode auf dem Festlande Vorfindigen [2]); oder man versenke sich in die Betrachtung der Kapitäl-

[1]) Illustrirt durch Bild und Schrift wurde diese Periode genugsam; strenge historische Forschung muss sich ihren Denkmalen erst zuwenden. Für die mittelalterliche Kunst Palermo's ist in dieser Beziehung ein bedeutsamer Anfang A. Springer's gründliche Monographie: Die mittelalterliche Kunst in Palermo. Bonn, 1869. 4°.

[2]) In der Streitfrage, ob diese Mosaiken vornehmlich byzantinischen oder einheimischen Händen zuzuweisen, sei es mir gestattet, folgende Meinung auszusprechen: Die rasche Aufeinanderfolge der Bauten, welche zu schmücken waren (Cefalu 1131, Palatina 1140, Monreale 1174), lässt es nicht zu, all' diese Arbeit fremden griechischen Händen zuzuweisen; es müssten da ganze Ströme von Mosaicisten nach Sizilien gewandert sein, was die Chronisten gewiss nicht verschwiegen hätten. Wohl wird man annehmen müssen, dass Roger II., als er die Palatina und Cefalu mit Mosaiken schmücken liess, Mosaicisten aus Griechenland berief, welche die auf der Insel in Vergessenheit gerathene Kunst wieder zu neuem Aufschwunge bringen sollten. Diese fanden dann an dem einheimischen sarazenischen Elemente, das für alle technischen Fertigkeiten hohe Begabung zeigte, tüchtige Hilfsarbeiter und mehr als dies — für's Ornamentale selbstständig schaffende Kräfte. Das einheimische normannische Element aber, das gewiss gleichfalls zu dieser Arbeit gezogen wurde, belebte mit seiner

sculpturen des Klosterhofes von Monreale; wahrlich, man wird da nicht selten durch eine so hohe Formvollendung überrascht, dass man vermeint, es schaffe hier schon derselbe Geist, der auf dem Festlande erst im Quattrocento erwacht.

Schon unter den Hohenstauffen ist die Thätigkeit auf diesen Kunstgebieten in Abnahme begriffen. Friedrich II., wohl mit Recht im Rufe eines Freigeistes, ist wenig zu kirchlichen Bauten aufgelegt. Sein literarischer Hof in Palermo kennzeichnet das goldene Zeitalter der Poesie für Sizilien; er selbst und seine beiden Söhne glänzen unter den ältesten Poeten italienischer Zunge [3]). Die fortdauernden inneren Kämpfe, welche Sizilien nach Abschluss der Hohenstauffen-Tragödie heimsuchen, der Wechsel der Dynastien, die schlimmen Leidenschaften, welche von diesen zum Zwecke der Selbsterhaltung wachgerufen werden, der wachsende Uebermuth der Feudalherren gegenüber den Städten: alles dies hält mit Verwirrung und Sorge die Gemüther gefesselt und lässt nicht jene Heiterkeit und Freiheit der Stimmung aufkommen, welche das wahre zeugende Element künstlerischer Thätigkeit ist. Daher die trostlose Oede nach solcher Rührigkeit, wie sie das 12. und zum Theile noch die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts zeigt, und kräftigere Spuren künstlerischen Lebens erst wieder, da Alfons I. kräftigerer Hand und weiseren Geistes als seine meisten Vorgänger die Regierung Siziliens führt. Das selbstständige künstlerische Leben ist aber erloschen; die heimische Kunstpflege bringt es nicht weit über die Reproduction erstarrter alter Formen und Typen hinaus. Es bedarf des Anstosses von Aussen, soll einige Rührigkeit, einiger Fortschritt sichtbar werden. Wahrlich, es ist verlorene Liebesmüh, wenn noch Kunsthistoriker, wie der jüngste und tüchtigste Siziliens, di Marzo, allen Ernstes darzulegen versuchen, dass die künstlerischen Traditionen auf der Insel nicht unterbrochen wurden, dass das künstlerische Leben sich stets aus eigener Kraft regenerirte, ohne des Anstosses von Aussen zu bedürfen [4]).

Damit will ich keineswegs sagen, dass die Nachblüthe, welche der grossen Thätigkeit des 12. Jahrhunderts im 15., 16. und noch 17. Jahrhundert folgt, jene Missachtung verdiente, die ihm nach dem Vorgange Vasari's von Seite der Kunstforschung zu Theil wurde. Man begegnet auch in dieser Periode ansprechenden, ja bedeutenden Erscheinungen,

frischen Phantasie die erstarrten byzantinischen Formen und wird verantwortlich zu machen sein für die Fülle der Genre-Motive und deren fast naturalistische Darstellung, welchen man in der Palatina und noch mehr im Dom von Monreale so oft begegnet.

[3]) Scelte Poesie Liriche di Scrittori anteriori al Petrarca. Milano, 1871.

[4]) Di Marzo, Delle belle arti in Sicilia, bis 1862 4. vol. Palermo. 4°.

welche auch neben den zahlreichen grossen künstlerischen Erscheinungen des italienischen Festlandes Aufmerksamkeit verdienen. Allerdings, mannigfache Schwierigkeiten stellen sich auch in dieser weit vorgerückten Periode der Forschung entgegen. Während ein stark ausgeprägtes Persönlichkeitsgefühl und Gefühl für nationalen Ruhm uns auf dem Festlande eine Fülle von zeitgenössischen Nachrichten über Kunst und Künstler zuströmen lässt, während dort früh regsame Sorge für Erhaltung des Vorhandenen eintritt, schliesslich sich dazu in jüngster Zeit die gewissenhafteste Durchforschung des archivalischen Materials von Seite tüchtiger Kräfte gesellt: vermisst man hier all' diese drei Dinge zugleich. Nachrichten über Künstler fliessen äusserst spärlich und in den meisten Fällen rühren diese von Späteren her und erscheinen dann schon durch Localpatriotismus getrübt; die Denkmale selbst bringen viel häufiger den Namen des Spenders als des Künstlers; die Zeit bourbonischer Herrschaft ist dann zwar bedeutsam im Verschleudern, im Zugrunderichten des Vorhandenen, nicht aber in Erhaltung desselben. Was die Archive hier zu bieten vermögen, wird man erst sehen, wenn Ordnung und Durchforschung des Materials hier in einer Weise Platz gegriffen haben wird, wie es auf der Halbinsel der Fall. Dem ist man bis jetzt noch sehr ferne.

Aus diesen letzteren Gründen musste auch in diesen beiden Abhandlungen, die ich als Studienfrucht längeren Aufenthaltes in Palermo hier vorlege, manches Conjunctur bleiben; sie prätendiren auch nicht, ein völlig Festes, Unanfechtbares zu geben, sondern wollen nur als ein Versuch betrachtet werden, einiges Licht in die Geschichte der Malerei in Palermo während des Quattrocento und Cinquecento zu bringen.

Ich sagte schon vorhin, nach Erlöschen der grossen künstlerischen Thätigkeit im 12. und in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts tritt völlige Productionslosigkeit ein und als dann gegen Ende des 14. Jahrhunderts wieder Anzeichen künstlerischen Lebens sich zeigen, tragen diese in den meisten Fällen die Spuren eines vom Festlande gekommenen Impulses. Ein ziemlich steifes, in der Farbe trockenes Madonnenbild von einem Magister Bartholomæus von Camulio aus dem Jahre 1346 (Minoriten-Convent, jetzt Museo) gab Anlass zur Behauptung di Marzo's, die Malerei Palermo's habe aus eigener Kraft neuen Aufschwung genommen und Bartolomeo di Camulio habe für das palermitanische, ja sicilianische Kunstleben eine ähnliche Bedeutung wie Giotto für das Festland. Abgesehen von jeder Kritik des Werthes des Bildes (des einzigen, das von diesem Meister auf der Insel vorfindig), ist es nun festgestellt, dass Bartolomeo aus Camulio im Genuesischen stammte und dass dort mehrere Werke dieses Malers vorkom-

men [5]). Erst gegen Ende des 14. Jahrhunderts scheint der Einfluss Giotto's, wahrscheinlich von Neapel her, nach Palermo gedrungen zu sein. Zwei Krönungen Marien's (dasselbe Thema erscheint noch öfter wiederholt) legen davon Zeugniss ab. Beide zeigen einen nicht unbedeutenden Schönheitssinn im Contour; in Bezug auf Farbe besitzen sie die kränkliche Reinheit giottesker Tafelmalerei [6]). Neben dem giottesken Einfluss muss auch dem sienesischen eine kleine Stelle eingeräumt werden. Aus dem Jahre 1402 befindet sich ein Triptychon im Museo (Nr. 859), das von einem Nicolao di Magio aus Siena herrührt [7]). Das Bild ist von höchst untergeordnetem Werthe. Ein Jacopo Michele, detto Gerardo da Pisa malte für die Arciconfraternità della Nunciata ein Triptychon mit ganz bedenklichen byzantinischen Reminiscenzen. Allerdings braucht bei dieser Gelegenheit di Marzo nicht gerade die Fremden für das Rückschrittliche in der sizilianischen resp. palermitanischen Malerei verantwortlich zu machen; ich werde später darauf hinzuweisen haben, dass noch in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts eingeborne Künstler, auf welche die Localforscher stolz sind, sich solcher Reminiscenzen nicht zu entschlagen vermögen.

In solchen Gleisen findet man die schwache künstlerische Thätigkeit in Palermo fast bis gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts. Da begegnet uns plötzlich ein Künstler, der mit einem Male eben so sehr den Bannkreis heimischer Traditionen, als die coloristische Beschränktheit seiner giottesken Vorgänger verlässt, und bei dem sich einem hohen Schönheitsgefühl Fülle wahren Lebens und — wie man zu schliessen berechtigt ist — eine hohe dramatische Kraft des Ausdruckes zugesellt; dessen Einfluss dann, wenngleich nur in Wenigen, fortwirkt, bis eine noch mächtigere Erregung wieder vom Festlande herkommt und die Talentvollsten in ihrem Schaffen bestimmt.

---

[5]) Milanesi fand einige darauf bezügliche Urkunden; ich gestehe, dass Di Marzo selbst es war, der mir hiervon zuerst persönliche Mittheilung machte. — Camulium, das Camoglio des Leandro Alberti (Descrizione d'Italia, ed. Venezia 1561) heute Camogli, ca. 14 ital. Milien von Genua entfernt.

[6]) Beide im Museo Nr. 79 und 82. Das Eine gezeichnet 1400. Maria von vollem Oval. Hohe Stirne. Nase ohne Winkel von der Stirne abzweigend. Nasenrücken kräftig. Augenrücken stark gewölbt, Augenöffnung gross, mandelförmig. Haar röthlich blond. Die assistirenden Engel erinnern mit ihren ausgebogenen Gestalten, dem aufgehöhten hektischen Roth des Incarnats der Wangen und auch in Folge eines gewissen holden Liebreizes an die Weise Fra Angelico's.

[7]) Die Inschrift, in jüngster Zeit durch Wegbruch eines Flügels der Predella beschädigt, lautete: A. D. M.CCCC.II.
Hoc.op. fieri fec. dns. Petr.
de Biluidiri.canonicus.panormitan.
p. man. Nicolai di Magio.de.Senis.

Es ist dies Antonio Crescenzo.

Bis jetzt ist es noch nicht gelungen, ein schriftliches Document aufzufinden, welches auf ein oder das andere Ereigniss seines Lebens oder seines Schaffens directen Bezug nähme.

In der Tradition und Localforschung spielt der Name Crescenzo in Bezug auf Malerei dieselbe Rolle, wie ungefähr später der Name Gagini in der Bildhauerei Palermo's. Um so schwieriger wird da der Versuch einer kritischen Sichtung. Die Localforschung eignet dem Antonio Crescenzo folgende Werke zu:

1) Als frühestes Werk ein Bild aus dem Jahre 1417, das noch existiren aber in fremde Hände übergegangen sein soll. Di Marzo sagt, es sei mit dem Namen des Künstlers gezeichnet[8]).

2) Circa 1440 die beiden monumentalen Werke im Ospedale Nuovo (o Grande), wovon das »Ultimo Giudizio« zerstört ist, der Trionfo della Morte noch heute bewundert wird.

3) Circa 1466 eine Darstellung der Jungfrau im Tempel; verloren oder zerstört.

4) Circa 1476, die 7 Tafeln mit Darstellungen heiliger Jungfrauen; davon nur Eine noch vorhanden, jetzt im Dom.

5) Wahrscheinlich dann eine Conversazione, jetzt Museo Nr. 85.

Was nun gleich das erste Werk betrifft, so möchte ich dabei die Autorschaft des Malers des Ultimo Giudizio und der Tafeln von 1476 stark anzweifeln; selbst angenommen, dass diese Tafel existire, dass sie mit dem Namen Antonio Crescenzo gezeichnet sei, wäre dies noch kein Beheben unseres Zweifels. Thatsache ist es, dass Glieder der Familie Crescenzo mit den Vornamen Antonio oder Antonello mehrere Generationen hindurch wirken; man kann darnach die Tafel immerhin einem anderen Crescenzo zuweisen. Dafür sprechen auch chronologische Erwägungen; eignet man die Tafel von 1417 unserem Crescenzo zu, so umfasste seine künstlerische Thätigkeit zum Mindesten 60 Jahre, wozu noch käme, dass er gerade in einem kaum normalen Greisenalter die umfangreichste Thätigkeit entfalten würde.

Ist nun seine erste beglaubigte Leistung nach dem Jahre 1440 festzustellen, so kann man seine Geburt zwischen dem ersten und zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts setzen (und zwar näher dem ersten als dem zweiten Jahrzehnt). Alle Schriftsteller, die über Crescenzo berichten, sind einig, dass die Familie eine erbansässige in Pa-

---

[8]) Di Marzo o. c. III. p. 110. Der Autor beschreibt weder das Bild, noch giebt er an, wohin es gekommen. Er scheint diese Nachricht nur vom Hörensagen zu besitzen.

lermo gewesen. Früh scheint Antonio nach dem italienischen Festlande gekommen zu sein; kann er nun dort auch nicht — schon aus chronologischen Gründen nicht — ein Schüler Masaccio's [9]) gewesen sein, so mag er immerhin Toscana besucht, hier sein Auge für Form und Farbe geübt und in Pisa die Begeisterung für die monumentale Composition geschöpft haben. Zurückgekehrt, wagte er sich dann bald an die grosse Composition des »Ultimo Giudizio«, die sich einst an der Ostwand des Hofes des Ospedale Grande befand. Dieser Bau wurde schon im Jahre 1330 von einem Comes Mathæus Sclafanus im Wetteifer mit einem Grafen Chiaramonte von Modica erbaut — wie die Inschrift sagt — in der Frist eines Jahres [10]). Im Jahre 1440 wurde dann der Palazzo Sclafani, der damals den Vicekönig Siziliens zum Eigenthümer hatte, von dem Magistrate der Stadt Palermo für 150 Unzen (ob Gold oder Silber wird nicht gesagt) erworben und zum Asyle für Arme und Kranke bestimmt. Hospitale novum et grande wird es aber genannt »quod et structuræ magnitudine et pulchritudine loci cæteris Italiæ Xenodochiis nihil invidet« *). An eine systematische malerische Ausschmückung der Hofarkaden scheint man nicht gedacht zu haben. Das »Ultimo Giudizio« befand sich an der Ostwand; der Trionfo befindet sich an der Südwand; im Jahre 1634 malte dann Pietro Novelli an die Nordwand eine Darstellung des Paradieses. Nach 1440 also ist das Ultimo Giudizio zu setzen. Es scheint der Zerstörung nicht lange Stand gehalten zu haben; eine genaue Beschreibung desselben ist nirgends zu finden; schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts berichtet Cascini folgendes: Dieses Gemälde (das jüngste Gericht), welches ca. 1440 entstand, dann in Folge von Feuchtigkeit sehr verdarb, wurde in moderner Zeit zum Theile restaurirt; besser erhalten blieb der obere

---

[9]) Nach di Marzo hat Gallo in seinem Elogio storico di Pietro Novelli, 3. ed. Palermo 1830 pag. 25 in nota diese Meinung ausgesprochen. Die Gründe, die Gallo hiefür angiebt, die Beweise, womit er seine Behauptung stützt, kenne ich leider nicht. In der seconda ediz. v. 1828, die mir zu Gebote stand, fand ich diese Meinung nicht. Pag. 31 findet sich nur eine Erwähnung der Hauptwerke des Antonio Crescenzo mit Citirung des Baronius u. s. w.

[10]) Ueber das Architektonische beider Bauten — Palazzo Sclafani und Palazzo Chiaramonti, — Springer, o. c. S. 26. Das Historische bei Facelli, De rebus Siculis Decades Duae. Panormi 1560. Lib. VIII. p. 175.

*) Fazelli an vorerwähnter Stelle. Das auf die Gründung resp. Einrichtung des Hospitals bezügliche päpstliche Breve bei Mangananante, Sacro Teatro Palermitano. 5 vol. Ms. der Nazionale (in Palermo) Signatur: qq D 11—15. vol. III, a fol. 938 ff. Auch Ranzano, der sein Werkchen »De auctore et primordiis ac progressu felicis urbis Panormi« in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts schrieb, gedenkt des Hospitals, ohne aber eine Malerei des Hofes zu erwähnen. Ed. di Marzo, Palermo 1864, pag. 79 ff.

Theil, wo sich auch im Chore der Seligen die fünf Schutzpatroninnen Palermo's befinden. Unter diesen stellt die in der Mitte mit dem Rosenkranze auf dem Haupte und den betend emporgerichteten Händen die heilige Rosalia dar; zu ihrer Rechten befindet sich St. Agatha, welche die Art ihres Märtyrthums anzudeuten die Hände auf den Busen legt; die in ihrer Nähe, welche einen Strick in der Hand hält, scheint S. Christina zu sein, welche an einen Stein gefesselt in das Meer versenkt wurde. Zur Linken der hl. Rosalia befindet sich die hl. Oliva, mit dem Oelzweige als ihrem Symbol, und die hl. Nympha, ein Gefäss in der Hand haltend — zum Zeichen ihres Märtyrertodes durch siedendes Oel — und mit Rosen und Lilien bekränzt, weil sie in dieser Weise von einem Engel geschmückt wurde, als sie von dem heiligen palermitanischen Bischofe Mamilianus die Taufe erhielt [11]). Als im Jahre 1713 dort eine Treppe gelegt wurde, verschwand der letzte Rest der Malerei. — Einstimmig sind aber alle Stimmen, welche sich über dies Werk äussern, im Lobe desselben und im Bezeugen, dass Antonio Crescenzo der Maler desselben sei. Giacomo del Duca (nicht zu verwechseln mit Giovanni del Duca), ein palermitanischer Bildhauer und wie er selbst bezeugt, Schüler Michel Angelo's, sprach darüber zu Mariano Smiriglio in folgender Weise: »Enim vero, Mariane mi, si Michael Angelus Bonarota, Magister meus, Panormum trajecisset, affirmarem certe totum id, quod de communi Hominum judicio in Pontificio sacello Romæ descripsit, ex hac pictura fuisse ab illo diligenter exscriptum« [12]).

Baronius äussert sich über das jüngste Gericht, dass es in der ganzen Malerei nichts Schöneres, nichts Formvollendeteres, nichts der Wahrheit näher kommendes geben könne, als dies Werk des Antonio Crescenzo. Bei dieser Gelegenheit betont er auch, dass es mehrere Crescenzo gebe, dass sie Palermitaner und dass ihr Ruhm fast über den ganzen Erdkreis verbreitet sei (!) [13]). Mangananante, der ein fleissiger Sammler von Notizen und Compilator älterer Schriftzeugnisse,

---

[11]) Cascini, Di s. Rosalia, Vergine Palermitana libri tre. Palermo 1651 (nach dem Tode des Verfassers edirt; geschrieben ca. 1635), pag. 318.

Cascini bringt auch ein — allerdings recht dürftiges — Kupfer dieser Gruppe.

[12]) Franscisci Baronii »De Majestate Panormitana Libri IV«. Panormi 1630. lib. III. pag. 101. Baronius bringt diese Stelle allerdings mit dem Trionfo in Verbindung; wie sich aus dem Inhalt ergiebt und wie Spätere reportiren, bezieht sich dies Urtheil auf das »Jüngste Gericht«. Baronius zählt auch diesen Giacomo del Duca unter den palermitanischen Bildhauern auf.

[13]) »Prætereo nunc Crescentios Panormitanos Pictores toto fere terrarum orbe celeberrimos de quibus sane cum satis fama proloquatur, non est, cur de his ipsis mihi habeatur oratio«. Baronius an angeführter Stelle.

eignet gleichfalls unbedenklich das Werk dem Antonio Crescenzo zu[14]. Es wäre zwecklos, all' die weiteren Stimmen anzuführen; ein Zweifel an der Autorschaft Antonio Crescenzo's gegenüber diesem Werke wurde nie erhoben. So mag das Angeführte genügen, einem nun gänzlich zerstörten Werke gegenüber, das — darf man dem von Baronius und Anderen citirten Urtheile eines Schülers Michel Angelo's trauen — eine gewaltige dramatische Kraft der Darstellung aufwies und dabei andererseits wo es am Platze, ideale Haltung, edle Lineatur, eine fast bis in's Allgemeine gehende Stilisirung der Köpfe zeigte — wenn man Letzteres nach dem dürftigen Kupfer bei Cascini schliessen darf.

Als zweites Hauptwerk wird demselben Antonio Crescenzo der »Trionfo della Morte« zugeeignet.

Ich gebe zuerst eine kurze Beschreibung des Bildes. Dasselbe nimmt einen grossen Theil der Südwand des Hofes ein; es besitzt eine Länge von 6 Meter und 20 Centimeter und eine nicht viel geringere Höhe. »Restaurirt« und gefirnisst wurde dasselbe in den ersten Jahren unseres Jahrhunderts durch den palermitanischen Maler Giuseppe Velasques. An die Worte Petrarca's wird man gemahnt — mag der Maler dieselben auch nicht im Sinne gehabt haben:

» . . . . Ed ecco da traverso
Piena di morti tutta la campagna
Che comprender non può prosa nè verso.

Da India, dal Cataio, Marocco e Spagna
Il mezzo avea già pieno e le pendici
Per molti tempi quella turba magna.

Ivi eran quei che fur detti felici,
Pontefici, regnanti e' mperatori;
Or sono ignudi, poveri e mendici.

. . . . . . . . . . . . . . . . .

Er' a vederla un' altra valorosa
Schiera di donne non dal corpo sciolta
Per saper s' esser può Morte pietosa . . . .[15].

Das Ensemble des Bildes ist mit grosser, doch aufgehobener Symmetrie in mehrere Hauptgruppen geordnet. Der Tod, als Gerippe gedacht, nimmt die dominirende Stelle ein; auf einem abgemagerten, doch trefflich gezeichneten Pferde saust er durch die Luft, seine todbringenden Pfeile auf die Menge sendend, ohne Jugend oder Alter, Macht oder

[14]) Manganante, o. c. vol. III a fol. 948 ff.
[15]) Petrarca, Trionfo della Morte, cap. I.

Niedrigkeit, Seligkeit oder Elend zu beachten. In entgegengesetzter Bewegung braust durch die Lüfte eine grauenhafte Frauengestalt, zwei Hunde an einer Leine zügelnd; ich wage dieselbe nicht zu deuten. Im Vordergrunde ist das grosse Feld des Todes. Geistliche Würdenträger, gekrönte Gewalthaber, Fürsten, Gelehrte, Volk — sie alle sind Beute des Unerbittlichen. Die da rechts, von Alter gebeugt, oder verachtend die trüglichen Güter der Erde, scheinen ihn zu begrüssen, wie einen Erlöser, einen ersehnten Freund. Aber in diese Gruppen links, bunt gemischt aus prächtig gekleideten Frauen und weltlich-stolzen Männern — alle befangen in irdisches Thun und irdische Freude — greift er hinein als unerwünschtes, ferngeglaubtes Schicksal. Der Fuss dieser schönen Mädchen und Frauen möchte noch den Tönen jenes Lautenspielers folgen, aber die Todesblässe legt sich schon auf die Wangen. Auf derselben Seite im Hintergrund sieht man einen Brunnen (gothische Architektur) umgeben von einer heiteren, tändelnden Gruppe von Mädchen und Jünglingen; einige bespiegeln sich in der Wasserfläche des Brunnens; ich möchte dies deuten als Symbolisirung des Traumhaften, Schattenartigen alles irdischen Daseins.

Unter der mittleren Gruppe der vom Todespfeil Getroffenen findet sich auch ein Mann im Talar der Rechtsgelehrten, er hält eine geöffnete Rolle, darin man in grossen gothischen Schriftcharakteren geschrieben findet: »Bartulus de Haixferratu lux juris civilis«.*) Ziemlich auf demselben Plane, in dem sich rechts die Brunnengruppe befindet, stehen links zwei Männergestalten, der Eine mit dem Pinsel, der Andere mit der Palette in der Hand, die auf den Maler des Werkes und seinen Schüler gedeutet werden. Den Hintergrund bildet dichte Waldlandschaft, von Schmetterlingen und Vögeln reich belebt; links dringt durch eine kleine Lichtung der Himmel ein.

*) Bartulus de Haixferratu, d. h. Bartolo von Sassoferrato in Umbrien, einer der berühmtesten Rechtsgelehrten seiner Zeit. Geboren 1313 starb er 1355 oder 1357. Einige Zeit hindurch lehrte er zu Pisa. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, nach Erfindung der Buchdruckerkunst, erlebte er eine neue Epoche des Glanzes. Seine Schriften über das Corpus juris civilis wurden wiederholt edirt und besonders von Alessandro da Imola commentirt und mit neuen Annotationem versehen. Aus dieser Popularität erklärt es sich, wie er hier gleichsam als hervorragendster Repräsentant des stolzen, nichtsdestoweniger der Macht des Todes unterworfenen Gelehrtenthums auftritt. — Der Curiosität wegen citire ich ein Werkchen des Bartolo, worin er seine Rechtsgelehrsamkeit auf eine überirdische Streitfrage anwendet: Libellus procuratoris in quo diabolus producit litem: coram judice omnipotente Deo contra genus humanum pro quo beata virgo Maria tamquam procuratrix et advocata comparens, tandem pugnam obtinuit: et inimici versuciam confudit. — Die Sizilianisirung des Lateins in dem Jaixferratu statt Sassoferrato mag auf Rechnung des einheimischen Mitarbeiters gestellt werden.

Was steht nun fest über die Autorschaft dieses Werkes? Gleich zuerst wirkt es auffallend, dass man vom Anfang an in der Nennung des Namens schwankend ist, während in dieser Beziehung dem »Ultimo giudizio« gegenüber doch völlige Einheit herrschte. Baronius bringt es nur zu einer Ungeheuerlichkeit, indem er das Werk dem Vincenzo Ainemolo zueignet [16]. Auch das ungebildete Auge wird nicht einen Moment in Versuchung fallen, den Trionfo dem Ainemolo zuzueignen, hat es auch nur ein Bild dieses Raphaelisten gesehen. So ist es auch kaum nöthig anzuführen, dass Auria, der das erste Verzeichniss der Werke Ainemolo's bringt und darin nur zu wenig skrupulös in der Sichtung ist (— aus Eifer dem Ainemolo so viel als möglich zuzueignen —), den Trionfo in dieser Liste nicht erwähnt [17]. Manganante behauptet zwar positiv die Autorschaft des Antonio Crescenzo gegenüber dem »Ultimo Giudizio«, doch dem »Trionfo« gegenüber hat er keine feste Meinung. Er citirt zuerst Baronius, dann schreibt er:

»Alte Leute, welche in dem Hospital verweilten, sagen mir, sie hätten dort gehört, dass der »Trionfo della Morte« von einem flandrischen Meister gemalt worden sei. Dieser war als ein Unbekannter krank in das Hospital gekommen und dort gut aufgenommen und gepflegt worden. Da habe er dann, als er genesen, aus Dankbarkeit das Bild gemalt, ohne weiter eine Nachricht von sich zurückzulassen«. Manganante spricht zwar seine Zustimmung hiezu nicht aus; ebenso wenig konnte ich aber wie Mongitore — Manganante citirend — behauptet, den Namen Mario Gezio in dem mir vorliegenden Manuscripte entdecken, welchen Manganante anrufen soll als mehr glaubwürdigen Gewährsmann, dazu bemerkend, dass dieser den Antonio Crescenzo als Autor nenne [18].

Ich komme nun zu Mongitore selbst. Er ist der fleissigste Sammler von Nachrichten auf Kunst und Künstler Palermo's sich beziehend.

Sein grosses Werk »Dell' istoria sagra di tutte le Chiese, Conventi, Monasteri, spedali e altri luoghi pii della Città di Palermo« und seine »Memorie« etc. — beide Manuscripte der Nationalbibliothek in

---

[16]) Baronius, o. c. III. pag. 101.

[17]) Auria (Vinc.) Memorie di Vicenzo Romano. Als Anhang zu seinem »Il Gagino Redivivo« gedruckt. Palermo 1698.

[18]) Manganante, o. c. III. a. fol. 948, Mongitore, Memorie dei pittori, scultori e architetti siciliani. Ms. Gq. C. 63 (über Crescenzo fol. 37. 38. 39). Den Namen Mario Gezio (nicht Gegio, wie di Marzo fälschlich citirt) konnte ich in der Zahl der sizilianischen Schriftsteller nicht entdecken, auch nicht in dem fleissigsten bibliographischen Werke dieser Art: Mongitore, Bibliotheca Sicula. Palermo 1708—14. Desgleichen konnte ich auch nichts Handschriftliches von diesem Autor auffinden.

Palermo — sind eine Fundgrube für jeden auf diesem Gebiete Forschenden. — Mongitore nun, vom Trionfo sprechend, resumirt zuerst die verschiedenen Meinungen. Er weist Baronius zurück, ebenso die, welche einen Cignani als Maler dieses Bildes nennen [19]; auch die Geschichte von dem flandrischen Meister erscheint ihm nicht glaubwürdig; dagegen halte er es für stichhältiger (»opinione piu ferma«), wenn nach Manganante Gezio dies Werk dem Antonio Crescenzo zueigne. Mit ganz wildem Eifer hat die Autorschaft des Crescenzo dann zuletzt di Marzo vertheidigt, wobei wohl in Folge grossen Eifers einige Fehler gegen die Gründlichkeit unterliefen [20]. Erwähnt sei noch, dass Mongitore zuerst, nach ihm auch di Marzo anführt, die beiden Männer mit Pinsel und Palette sollten den Antonio Crescenzo und dessen Schüler Tomaso de Vigilia darstellen. Voilà tout. Also, die historischen Stützen, welche die Autorschaft Antonio Crescenzo's in Bezug auf dieses Bild fand, sind ziemlich schwächlich. Da soll denn, wie di Marzo anführt, Giuseppe Velasques bei seiner Restauration des Bildes in der Manschette des Aermels des Künstlers das Autograph in gothischen Charakteren entdeckt haben. Mit Hülfe der Loupe, und nur durch die angegebene Direction gelang es mir, folgendes Monogramm aufzufinden:

ARE

Diese kleinen zierlichen runden (nicht gothischen!) Lettern, die Aengstlichkeit, sich auf der gewaltigen Fläche zu verbergen, die Weise der Verschlingung der Buchstaben und der Abkürzung des Namens — alles das zeigt mit Evidenz die ängstliche gutgemeinte Fälschung, zur Zeit der Restauration gethan, einer vom Localpatriotismus gestützten Tradition eine wenn auch kleine Hilfe angedeihen zu lassen.

Was ergiebt nun dem gegenüber eine vorurtheilslose, genaue Untersuchung des Stils und des Colorits [21]?

Der Stoff sowohl, welcher in diesem Gemälde behandelt ist, als

---

[19] Das Lächerliche dieser Aussage leuchtet allerdings auf den ersten Blick ein, da jener Carlo Cignani, welchen die Kunstgeschichte kennt, ein Schüler des Francesco Albani, im 17. Jahrhundert malt.

[20] Di Marzo o. c. III. pag. 113. Er ruft dabei als Zeugen auch an »Pirri, Gezio, Cascini etc.«. Was es mit Gezio für eine Bewandtniss, erwähnte ich schon; Cascini, der dort, wo er über das Ultimo giudizio spricht, den Trionfo nur kurz erwähnt, nennt hier und dort keinen Künstlernamen. Desgleichen erwähnt Pirri keinesorts den Trionfo. Das »&« aber ist unkritikabel.

[21] Ein für alle Mal danke ich hier dem Maler Ludwig Otto aus Dresden, — als Künstler eben so tüchtig, wie theoretisch in seinem Fache gebildet, — für die Hilfe, die er mir bei der Untersuchung des Colorits hier sowohl, wie in anderen zweifelhaften Fällen angedeihen liess.

auch einzelne Details der Composition, können bei oberflächlicher Betrachtung leicht dazu führen, dasselbe mit der toscanischen Malerei speciell mit den Camposanto-Malereien in Pisa in einen innigeren Zusammenhang zu bringen, als es thatsächlich der Fall. Es geschah dies auch wirklich. Ein genauerer Vergleich dagegen mit dem Trionfo della Morte in Pisa zeigt, dass der Zusammenhang ein äusserst loser. Einzig die Gruppe der den Tod anflehenden Greise, die in starker Correspondenz mit der entsprechenden Gruppe des Pisaner Bildes steht, macht es wahrscheinlich, dass dem Maler des Trionfo im Hospital jener im Camposanto nicht unbekannt gewesen sein mag. Von der Naivität des ca. 100 Jahre früher entstandenen Pisaner Bildes ist nichts mehr zu spüren; es ist ein stark rationalistischer, dabei nichtsdestoweniger phantastischer Geist, der sich hier offenbart, verwandt jenem, aus welchem die Todtentänze hervorgingen. Und auch die spätere Zeit bietet weder auf dem italienischen Festlande noch auf der Insel ein einheimisches Werk, das in verwandtschaftliche Beziehung zu demselben gebracht werden könnte. Wo anders ist diese Verwandtschaft zu suchen. Man könnte für das Genreartige der Haltung der Gruppen links und in der Mitte die Parallelen auch von den Toscanern holen; studirt man aber die Typen selbst, besonders die der Frauen, so sieht man sich auf italienischem Boden vergeblich nach Analogien um, wohl aber findet man die verwandten Typen hiezu auf den Bildern flandrischer Meister der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. — Die Modellirung der Köpfe zeigt ein so stark naturalistisches Element, ein solches Eingehen auf Treue der Formen, selbst die Härte nicht scheuend; ein solches Ueberschätzen individueller Wahrheit gegenüber der Schönheit, wie es eben charakteristisch ist für die nordische Kunst jener Zeit, wo das Trachten und Ringen nach Lebenswahrheit nicht sein Regulativ fand an dem Studium der Antike, wie es in Italien der Fall gewesen. Der häufigste Frauentypus ist: Auffallend hohe starkgewölbte Stirn, individuell gebildete Nase, schmale Lippen, kleinliches etwas zugespitztes Kinn, klug schauende Augen — der ganze Typus stark in's Breite gehend. Die Frauen tragen prächtige Gewänder, wobei die phantastisch geblümten und ornamentirten schweren Stoffe eine ausserordentlich sorgsame im Ornament stark pastose Behandlung erfahren haben. — Einer völlig anderen Formgebung und Behandlung begegnet man auf der rechten Seite des Bildes. Hier treten uns in den Köpfen der Männer die Typen der Mosaiken entgegen; Haupthaar und Bart sind drahtähnlich behandelt, die vorspringenden Stellen des Gesichtes zeigen aufgehöhte Lichter, die Gewandung ist schwerfällig und ohne Lebenswahrheit. Die Farbe, im Ganzen stumpfer, zeigt namentlich in den Fleischschatten das achai-

stische todte Bläulich-Grün. Alles zeigt, dass hier eine andere Hand wirkte, coloristisch und formell von andern Traditionen bestimmt. Diesen Unterschied vermochte selbst die »Restauration« nicht zu vertilgen. Nun möchte ich auch noch die Technik des Gemäldes in Erwägung ziehen. Der pastose Farbenauftrag lässt mich noch jetzt — trotz Restauration und Firniss — keinen Augenblick in Zweifel, dass hier weder al tempera noch al fresco gemalt wurde. Betrachtete man nun das Bild, als von einem einheimischen Maler herrührend, entstanden ca. 1440, so musste man darauf verfallen, es für encaustische Malerei zu erklären. So meint denn auch di Marzo, Antonio Crescenzo hätte das mit den Alten verloren gegangene Geheimniss der Enkaustik wieder entdeckt, es bei dem »Trionfo della Morte« angewendet und es dann wieder mit sich in das Grab genommen [22]). Warum — darf man aber dann billig fragen — brachte er diese Technik zum Mindesten nicht auch bei dem Ultimo Giudizio zur Anwendung, das dann sicher der Zerstörung länger widerstanden hätte? Es ist schwer bei dem jetzigen Zustande des Bildes, dieser Aussage mit überzeugender Kraft entgegenzutreten; dennoch erscheint es mir wahrscheinlich, dass man es hier mit der Oelfarbentechnik zu thun habe.

So drängt denn Alles zu folgender Annahme. Die Formengebung, die Auffassung, der Vortrag des Stoffes stützen jene von Manganante in sagenhafter Form mitgetheilte Meinung, dass der Trionfo della Morte in seinem Haupttheile von einem flandrischen Maler herrühre, der schon bekannt mit der Oelmalerei seiner Landsleute, die Ausführung in Oel gethan habe. Dies findet auch noch seine Stütze, dass man in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf Sizilien zahlreichen Spuren flandrischer Kunstthätigkeit begegnet [23]). Wie die rechte Seite des Gemäldes zeigt, wirkte an der Ausführung ein einheimischer Künstler mit und zwar jener Richtung angehörend, welche mit Starrheit an heimischen Traditionen festhielt; mag er immerhin der Familie der Crescenzo angehört haben, gewiss aber ist, dass er nicht jener Antonio Crescenzo war, der mit diesem Bilde in Verbindung gebracht wird und der, wie wir bald genauer sehen werden, in Formgebung und Farbe die einheimischen Traditionen gänzlich verlassen hat und wahrscheinlich auch

---

[22]) Di Marzo, o. c. III, pag. 120.

[23]) Und dies nicht blos in den grossen Seestädten; so z. B. sah ich in der Bibliothek in Syrakus ein Mariale, das dahin aus dem Besitz einer dort einheimischen Familie kam, und zweifellos von einem flandrischen Miniaturmaler jener Zeit herrührt. Was Palermo betrifft, so erwähne ich nur das fein und elegant gemalte Tritticon eines flandrischen Meisters, das eine Perle des Museo; ebenso ein Bild in Polizzi u. s. w.

zu den Toscanern in die Schule gegangen ist. Dies könnte man als Erklärungshilfe bringen, warum der Name Crescenzo mit dem Trionfo in Verbindung gebracht worden; die Hauptsache wird aber hier immer sein, dass es die Tradition liebt, Bedeutendes jedoch Unbestimmtes an ihr geläufige Namen anzuknüpfen. Die Zeit der Entstehung des Trionfo wird man füglich in den Anfang der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts setzen können. Selbst zugegeben, dass das Ultimo Giudizio bald nach 1440 entstand, so bedingt ein gewisser Zusammenhang des Inhaltes noch nicht den Parallelismus der Zeit. Eine systematische Darstellung der Tragödie der »letzten Dinge« war hier gewiss nicht vorbedacht, da Pietro Novelli erst 1634 das Paradies malte; selbst die architektonische Correspondenz hatte man nicht im Auge, da das eine der beiden grossen Werke die Südwand, das andere aber die Ostwand deckte.

Das zeitlich nächste Werk, das man dem Antonio Crescenzo zuzueignen geneigt, ist eine Darstellung Mariens im Tempel aus dem Jahr 1466. Es ist verloren oder zerstört. Mongitore beschreibt es so: »Das Bild stellte dar die Präsentation der Jungfrau im Tempel. Rechts sah man erhöht einen Porticus, in welchem musicirende Engel sich befanden; links stand ein Tempel, zu welchem eine Treppe von 15 Stufen emporführte. Vor der Pforte desselben stand der ehrwürdige Simeon, am Fusse der Treppe Joachim mit Anna und auf der Mitte der Treppe Maria in glänzend weissem Gewande. Ueber dem Bilde erhob sich ein grosses Kreuz mit der Gestalt des Erlösers. Die vier Endpunkte des Kreuzes hatten die Form von vier Lilien; auch sie enthielten Darstellungen. Oben sah man den Ewigen Vater, mit der rechten Hand segnend, in der linken ein Buch haltend, wo geschrieben stand: Ich bin das Alpha und Omega. Weiter hinab befand sich ein Pelikan, als Symbol der Erlösung. Unten erblickte man Christus mit Dornen gekrönt, im Purpurkleide, in der Hand das Rohr haltend. Rechts war die schmerzhafte Jungfrau, links Johannes zu sehen. Auch auf der Kehrseite war die Tafel bemalt. Und zwar befand sich, entsprechend der Präsentation, das offene Grab Christi mit den Wächtern, und entsprechend dem Gekreuzigten, das Bild des auferstandenen Heilands; an den 4 Endpunkten aber waren die Symbole der vier Evangelisten dargestellt [24])«.

Diese »Darstellung der Jungfrau im Tempel« wurde auf Anordnung des Erzbischofs von Palermo Nicolaus Puyades im Jahre 1466

---

[24]) Mongitore, Storia sagra &. Ms. Qq. E 3—11 (9 vol.) vol. III pag. 240 ff.

für die grosse Tribüne des Doms gemalt [25]). Später wurde dieselbe in die Kapelle der Madonna di Libera inferni versetzt, endlich als man diese mit einer Stuckzier bedachte, in Stücke zerlegt und zertheilt aufgestellt. Nach und nach kamen alle Theile in Verstoss.

Auch über die Autorschaft dieses Bildes sind die Meinungen getheilt. Baronius weist es dem Vater des Tommaso Laureti zu [26]); mit Unrecht, da Tommaso Laureti's — des Schülers des Sebastiano del Piombo — Thätigkeit in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts fällt, demgemäss sein Vater nicht schon ca. 100 Jahre früher gemalt haben kann. Auch Amato weist Baronius zurück, nimmt aber mit Mongitore an, dass Tommaso de Vigilia der Schüler Crescenzo's der Urheber des Bildes sei [27]). Dem kann man nun mit Recht entgegnen, dass Tommaso de Vigilia's Thätigkeit erst von 1480 an Beweise zurückgelassen, dass man, wie auch di Marzo entgegenhält, zu einem Werke, das die Tribüne des Doms zieren sollte, gewiss eher den berühmten Meister als den noch unberühmten Schüler gewählt haben dürfte. Da kein anderer bedeutender Meister aus dieser Zeit bekannt, so wird es immerhin gestattet sein, die »Präsentation« dem Antonio Crescenzo zuzueignen.

Ich komme nun zu jenem Bilde, das als einziges sicheres Denkmal der Kunstthätigkeit Antonio Crescenzo's zurückgeblieben.

Im Jahre 1476 wurde auf Kosten des Pietro Speciale der hl. Christina im Dome eine Kapelle errichtet und darin die Bilder der am meisten verehrten weiblichen Heiligen Palermo's aufgestellt, nämlich: Catharina, Lucia, Margherita, Oliva, Ninfa, Cäcilia und Agatha. Alle Bilder mit Ausnahme dessen der hl. Cäcilia geriethen bei dem letzten Umbaue des Doms in Verlust; Mongitore, der dieselben noch sah, beschreibt dieselben, fügt hinzu, sie seien von Antonio Crescenzo gewesen, und er selbst habe gelesen über einem Bilde: Opus Antonj Crescencj Panormitani [28]). Es liegt kein Grund vor, diese Angabe Mongitori's in Zweifel zu ziehen.

Das Bild der hl. Cäcilia befindet sich jetzt an der linken Wand der Kapelle des hl. Ignazius im Dom von Palermo.

Cäcilia lauscht sinnend dem Lautenspiel eines Engels, der ihr zu

---

[25]) »Morto chi fu ipsu (Simeon von Bologna † 1465) li subchessi in lo archiepiscopato Nicolao Puyata Barsalonensi, homo di multa excellencia di vertuti; lu quali in una gran parti cum soi dinari fichi fari, pingiri et ornari la tavula oy vero la ycona nobilissima chi ja si vidi elevata supra l'altaro di la majuri ecclesia panormitana.« P. Ranzani o. c. ed. di Marzo pag. 81.

[26]) Baronius o. c. III. pag. 102.

[27]) Amato, De principe Templo Panormitano Libri XIII. Panormi 1728. pag. 165. Mongitore, Storia sagra III. pag. 242. Di Marzo darüber o. c. III. pag. 115.

[28]) Mongitore, Storia sagra III. pag. 331 ff

Füssen kniet. Die Gestalt Cäciliens umfliesst der wundersame Zauber magdlicher Holdseligkeit. Nicht wie Raphael's Cäcilia lauscht sie in gehaltenem Entzücken den Engelsmelodien, die von oben kommen; das leicht gebeugte Haupt, die etwas herabgesunkenen Augenlider verbreiten den Ausdruck andächtigen Sinnens, über das kindlich-süsse von bräunlich-blonden Flechten umrahmte Gesicht. Sieht man nur auf die Formenbehandlung des Kopfes, so zeigt sich hier ein durch und durch grundverschiedener Typus, als wir ihm im »Trionfo« begegneten. Die nicht zu hohe schön modellirte Stirn, die edle doch individuelle Form der Nase, der kleine volle Mund, das zierlich doch kräftig gerundete Kinn — in Allem offenbart sich jene Individualisirungsweise, welche mitten hindurchgeht zwischen der leeren Allgemeinheit künstlerisch-impotenter Nachahmer der Antike und den rüden Virtuosen seichter Naturnachahmung. Der zur Cäcilia emporgehobene Kopf des Engels, welcher die Action zu trefflichem geistigen Ausdruck bringt, ist in's Grössere, Kräftigere gebildet und trägt im Ganzen die Signatur einer eigenthümlichen geistigen Vornehmheit. Die Landschaft, in welche der Vorgang gestellt, zeigt eine liebenswürdige Versenkung in das Detail. Den Hintergrund begränzen grüne Höhen. Im Mittelgrund sieht man einen kleinen Weiher, ein Boot schaukelt sich darauf, ein Schwan zieht darauf hin; weiter nach vorn bemerkt man ein aus rothbraunen Ziegeln erbautes Haus. Alles ist aus einem warmen Braun herausgearbeitet, so dass das Colorit, trotzdem dass starke Beleuchtung vermieden wurde, doch den Eindruck des Heiteren, Lebendigen macht. — So zeigt sich hier in Farbe und Styl eine solche Grundverschiedenheit vom Trionfo, dass man, wie ich meine, nicht einen Augenblick in Versuchung hatte fallen dürfen, Einem Maler den »Trionfo« und die »Cäcilia« zuzueignen. Während dort ein gewisser bizarrer Naturalismus Composition und Formenbildung des Einzelnen bestimmt, zeigt sich hier jener durch die Antike geläuterte Realismus der Form — ausgefüllt mit einfachem, ja naivem, doch tiefem Empfinden — wie wir dies zu jener Zeit vornehmlich in der toscanischen Kunst antreffen. Dies Cäcilienbild ist desshalb auch eine ganz bedeutende Stütze jener Angabe, dass Antonio Crescenzo das italienische Festland besucht habe. Nur so konnte er den todten starren Idealismus der heimischen Kunstrichtung völlig überwinden.

Nach diesem Werke treffen wir kein beglaubigtes Bild Antonio Crescenzo's mehr. Dagegen tritt mit 1480 seines Schülers, Tommaso de Vigilia's Thätigkeit in den Vordergrund; Antonio Crescenzo mochte gegen 1480 gestorben sein.

Der Vollständigkeit wegen sei aber noch Folgendes bemerkt. Di

Marzo ist geneigt, ein ungezeichnetes Bild im Museo (Nr. 85), das sich früher in der Confraternität S. Giovanni e Giacomo befand, dem Antonio Crescenzo zuzuschreiben, wogegen der Katalog einen Antonello Crescenzo nennt, der am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts geblüht haben soll. Das Bild ist im Style der Conversazioni aufgebaut. Maria sitzt auf reich geschmücktem Throne, das Kind steht ihr auf dem linken Knie und streckt die Hand nach der Brust aus. Ueber Maria halten zwei Engel eine Krone, sechs Heilige assistiren — Petrus, Paulus, Cosmas und Damian, Agatha und Apollonia. St. Agatha präsentirt die blutende Brust, Apollonia (?) eine Tasse mit ihren Augen. Die Typen zeigen eine ziemlich allgemeine doch harte Modellirung, die Madonna ist von jener todten Starrheit, wie sie uns auf schlechteren Mosaiken entgegentritt. Das Colorit, obgleich von warmer Stimmung, entbehrt jeder Delicatesse sowohl in den Haupt- als Mitteltönen.

Wenn di Marzo in Styl, Zeichnung, Compositionsweise, in dem würdigen Ernste des Gesichtsausdruckes, im Colorit eine »völlige Uebereinstimmung« mit vielen Figuren des Trionfo und der Cäcilia entdeckt hat[29]), so möge er dies nach der einen wie nach der andern Seite hin verantworten. Selbst aber, wenn di Marzo seine Glaubensforderung um etwas herabstimmt und meint, zum Mindesten müsse man es einem der Söhne oder tüchtigsten Schüler des Antonio Crescenzo zueignen, so wende ich gegen das Erstere nichts ein, denn der Apfel kann weit vom Stamme fallen; ein tüchtiger Schüler Crescenzo's aber hätte sicherlich einen mehr geläuterten Geschmack des Vortrags und einen höheren Adel der Form bewiesen.

Schliesslich trägt eine Verkündigung in zwei Stücken (Museo Nr. 74 und 76) im Katalog die Bemerkung: In der Manier Antonello Crescenzo's — wobei jener Vorgenannte gemeint ist. Es hat mit der früher erwähnten Conversazione nichts Gemeinsames, zeigt dagegen stark flandrischen Einfluss und erinnert in der Darstellung des Vorganges sowohl wie in den Typen leicht an die Verkündigung aus dem Genter Altar Hubert's van Eyck, jetzt im Berliner Museum. Auch die sorgfältige Behandlung der Landschaft, die Genrescenen, die in kleinsten Figuren-Dimensionen im Hintergrunde angebracht, bekunden diesen Einfluss. Das Bild ist trefflich gezeichnet; über das Colorit lässt sich bei der Uebermalung und starken Ueberfirnissung kaum ein Urtheil fällen[30]). Antonio Cres-

---

[29]) Di Marzo III, pag. 116.

[30]) Sollte hier an jenen Thomas Crescentius zu denken sein, welchen H. W. Schulz anführt als eine der auffallendsten Erscheinungen, an der sich flandrischer Einfluss besonders offenbare und von dem er sagt, dass bei ihm ein »breiter Charakter« vorherrsche? Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien. III.

cenzo's Einfluss wirkt nun in der palermitanischen Malerei so lange fort, bis ein anderer gewaltigerer Impuls, das raphaelische Spasimo, zu noch höherer Kräfteentfaltung in Form und Colorit antreibt. Doch ergreift dieser Einfluss Antonio's nicht das ganze künstlerische Leben; selbst in Mitgliedern der Familie Crescenzo's bleibt die heimische Tradition stärker, als das Beispiel des genialen Verwandten. Schon die Conversazione, die ich nannte, mochte jener Richtung angehören; das stärkste Beispiel hiefür aber ist jener Antonello Crescenzo, dessen Thätigkeit in die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts fällt. Er copirte u. A. das Raphael'sche Spasimo (Museo Nr. 365); es trägt die Zeichnung: Antonell' Crescenciu' Pi~sit
A. D. M. 5. 38.

Es ist eine Verballhornung Raphael's durch byzantinische Manier; von den Raphael'schen Typen ist kaum mehr etwas zu erkennen; fast noch schlimmer ist die coloristische Behandlung. Aufgehöhte weisse Lichter, grünlich-stumpfe Fleischschatten, — die Farbe im Ganzen kalt, dumpf, todt [31])! —

Von Jenen dagegen, welche die Richtung Antonio Crescenzo's verfolgen, ist in erster Linie Tommaso de Vigilia als sein directer Schüler zu nennen. — Wie ich erwähnte, wollte man sein Porträt auf dem Trionfo-Gemälde in der Mannesgestalt mit der Palette in der Hand erkennen. Wie ich jenem Antonio Crescenzo alle Mitwirkung an dem

---

S. 182. Gestehen muss ich, dass mir der Name Thomas Crescentius niemals unter die Augen gekommen ist. Eine Verwechslung kann doch hier nicht stattfinden mit dem Schüler des Antonio Crescenzo, Thomas de Vigilia. — Es ist jammerschade, dass das Material, welches Schulz für die Kunstgeschichte Siziliens sammelte, unedirt geblieben.

[31]) Nichtsdestoweniger hat dieser Antonello Crescenzo ein grosses Ansehen in der Stadt genossen. Nicht nur, dass er an der Decoration der Tribüne des Doms beschäftigt war, wiederholt wurde er officiell herbeigerufen, ein künstlerisches Gutachten abzugeben. Aus mehreren Documenten erhellt dies.

In dem ersten, dat. Die XXI mensis augusti III. Ind. 1530, giebt er zugleich mit Mario de Laurito, Giovanni Gili und Antonello Gagini ein Gutachten über ein von Vincenzo de Pania gemaltes Bild.

Das zweite Document, dat. Die V. mensis Ottobris IV. Ind. 1530, ist in derselben Angelegenheit abgefasst.

Ein drittes Document endlich, dat. XXVIII. mensis mai Ind. 1532, bringt ein von ihm und Giovanni Gili abgegebenes Gutachten über ein Werk des Antonio Gagini.

In den Registern des Notars Giov. Franc. La Panithera, Archivio dei notari defunti vol. in data 1530—1538. Mitgetheilt auch von di Marzo, Anhang zu o. c. III. Darüber auch: di Marzo: Memorie storiche di Antonello Gagini im Archivio stor. ital. Ser. III. tom. VIII. pars II. pag. 70 & nota.

Bilde absprechen musste, so auch dem Tommaso de Vigilia, und zwar auch an jenem Theile, der evident von einem palermitanischen Maler herrührt. Schon aus chronologischen Gründen; von Tommaso begegnen uns Werke erst von 1480 an; nach denjenigen nun, die den Trionfo um 1440 setzen, hätte er um 1480 schon ein Alter von mindestens 60 Jahren haben müssen! — Welche Kritiklosigkeit. — Ich setzte zwar den Trionfo später, doch jedenfalls bald nach 1450; wo blieben dann aber all' die Zeugen der Thätigkeit vor 1480; dazu ist seine Formengebung und sein Colorit dem Trionfo nicht minder fremd als das seines Meisters Antonio Crescenzo.

Von Tommaso wird uns ein nicht unbedeutendes Verzeichniss von Werken genannt; alle aus der Periode von 1480 bis 1497. Er mag wohl erst während der späteren Thätigkeit des Antonio Crescenzo dessen Schüler geworden sein; seinen Tod wird man gegen 1500 setzen dürfen. Folgendes Verzeichniss seiner Werke lässt sich herstellen [32]):

1) Monasterio delle Chiarine in Palermo ein Bild Mariä mit dem Kinde, zur Rechten Petrus und Franciscus, zur Linken Paul und Clara; es trägt die Inschrift: MCCCCLXXX, Thomas de Vigilia pinsit [33]).

2) St. Sebastian, für die Kirche St. Maria di Gesu dei Minori, gezeichnet: Thomas de Vigilia pinxit MCCCCLXXXIIII.

3) Die kleine Kirche S. Niccolo lo Reale befindet sich noch im Besitze eines hl. Nicolaus mit Inschrift: Thomaus de Vigilia pinxit 1484.

4) Im Privatbesitze des Duca della Verdura ein Triptychon von 1486.

5) Die Klosterkirche delle Vergini besass ein Bild aus dem Jahre 1488; es stellte dar Maria mit dem Kinde, assistirt vom hl. Hieronymus und der hl. Theodora.

6) Etwas später werden zu setzen sein vier Tafeln — Vertreibung der Wechsler, Einzug in Jerusalem, Christus auf dem Oelberg und Urtheil des Pilatus, die Tommaso de Vigilia für den Dom malte.

7) Von einem Johannes Evangelista befindet sich eine Copie im Museo (Nr. 554); auch die Inschrift ist copirt: Thomaus de Vigilia pinsit 1492 [34]).

---

[32]) Das Meiste auch bei Mongitore. In den »Memorie« fol. 248 ff. In der »Storia Sagra« bei Beschreibung der betreffenden Kirchen. Als frühestes Bild führt Mongitore die »Darstellung Mariens« an, aus dem Jahre 1466; ich eignete dies Bild, wie oben erhellte, wenngleich mit Reserve, dem Antonio Crescenzo zu.

[33]) Aus gleichem Jahre soll, unverbürgter Angabe nach, die Kirche Sta. Chiara in Salerno ein Bild von Tommaso de Vigilia besessen haben.

[34]) Johannes, eine jugendlich schöne Gestalt, schreibend; zum Fenster herein blickt weite Landschaft; zur Seite des Johannes ein Engel mit der Posaune des Gerichts, vor ihm der Adler, der im Schnabel einen Papierstreifen hält mit der Inschrift: In Principio erat verbum. St. Johannes wurde für die Kirche S. Giovanni

8) Aus gleichem Jahre datirt eine Madonna del Carmelo, mit umlaufenden Heiligenhistorien und der Inschrift: Hanc visionem vidit atque approbavit Joannes Papa vicesimus secundus. Thomas de Vigilia pinsit Anno Domini 1492. Auch die Stelle dieses Bildes nimmt jetzt eine sehr mittelmässige Copie ein.

9) Aus dem Jahre 1494 führt Cascini eine Rosalia an, gemalt für das Kloster S. Rosalia in Bivona. Das Bild war gleichfalls gezeichnet.

10) Nach Md. Power, Guida per la Sicilia, befände sich in Polizzi ein gezeichnetes Bild aus dem Jahre 1497, das dann chronologisch das letzte wäre.

In Folge der Vernachlässigung, welche bis vor Kurzem Kunstwerken sowohl, wie der Kunstpflege auf Sizilien entgegengebracht wurde, blieben in Palermo nur zwei authentische Werke von Tommaso de Vigilia zurück: S. Nicolaus in der kleinen Bruderschaftskirche gleichen Namens, und ein Triptychon im Privatbesitz des Duca della Verdura. Alle anderen Werke sind theils zerstört, theils nach dem Auslande verkauft. Das Triptychon zeigt auf der Haupttafel Maria, dem Kinde die Brust reichend. Ihr zur Seite steht die heilige Lucia und eine andere weibliche Heilige. Tiefer unten sieht man S. Calogero, einen Greis in Eremitengewandung, im Begriff, einen Hirsch zu segnen, der zu ihm flieht, verfolgt vom Jäger, der in kleiner Figurdimension tief unten im Vordergrund erscheint. Dem hl. Calogero entspricht ein anderer männlicher Heiliger in Mönchsgewandung. Auf dem linken Flügel des Triptychons ist St. Christophorus — in schöner Landschaft — abgebildet; der rechte Flügel zeigt den heiligen Thomas. Das Bild ist gezeichnet: Thomaus de Vigilia, Panormitanus
pinsit MCCCCLXXXVI.

Der Aufbau der Composition könnte einfacher, edler gedacht sein; im Uebrigen ist das Bild formell und coloristisch von hoher Vollendung. Maria und die weiblichen Heiligen zeigen energische Modellirung, doch einen schönen edlen Gesichtstypus, dem man nur etwas mehr Weichheit des Ausdruckes wünschen möchte. Richtig hat Di Marzo hervorgehoben, dass Tommaso in der Charakteristik männlicher Typen bedeutender ist. Die energische Modellirung kommt ihm da zu statten; die weichen Formen jugendlicher Frauenköpfe erhalten bei ihm einen Anflug von Herbheit. So sind denn auch die männlichen Heiligen hier sowohl, wie St. Nicolaus und die vor diesem knienden Mönche auf dem Bilde in der Kirche S. Niccolo lo Reale von einer Würde des Ausdrucks

---

degli Eremiti gemalt; für die Copie giebt der Katalog als Provenienz das Kloster S. Maddalena di Corleone an.

und Vollendung der Form, die sie als ideale Existenzen im besten Sinne des Wortes erscheinen lässt. Die Gewandbehandlung zeigt im Faltenwurf einfache Grossheit und Natürlichkeit. Im Nackten offenbart sich ein tüchtiges Studium des menschlichen Körpers. Das Colorit zeigt noch grössere Leuchtkraft als bei Crescenzo. Auf dem Triptychon sowohl, wie auf dem Nicolausbilde arbeitet Tommaso aus dem Braun heraus; die Schatten erscheinen bei aller Wärme nicht brandig, das Braun ist leicht mit etwas Grün vertrieben. Meinte ich, dass Tommaso als Colorist tüchtiger als sein Meister sei, so scheint ihm dieser in der Composition voraus gewesen zu sein. Die naive Missachtung perspectivischer Gesetze, welche sich in der Figur des Jägers — auf dem Hauptbilde des Triptychons, der in der Tiefe des Vordergrundes aufgestellt — zeigt, ist nicht zu entschuldigen; man könnte nur hinweisen, dass man demselben Fehler auf manchen andern Bildern dieser Zeit in Palermo begegnet. Sollte ich ihn noch weiter mit seinem Lehrer vergleichen, so möchte ich behaupten, dass er von seinem Meister die Präcision in der Formgebung übernahm, dass er aber durch fleissiges Naturstudium und in Folge einer nur durch den Meister vermittelten Kenntniss toscanischer Kunstbildung einen Schritt weiter über den gedämpften Realismus seines Lehrers hinaus that, und selbst naturalistischer Treue fähig ist, wenn ihm dies statthaft erscheint, wie z. B. in der Charakteristik des Waldriesen, Christophorus (linker Flügel des Triptychons). Dieselbe Richtung wie sie Antonio Crescenzo und Tommaso de Vigilia wandeln, zeigt sich in zwei Bildern, wovon das Eine in der Kapuziner-Kirche zu Scicli, das andere in der Kirche della Gancia in Palermo (Kapelle Monserrato) sich befinden. Das Erstere ist gezeichnet: Antonellus Pan. 1497; das Letztere: Antonel' Pa. Pi͂sit i. D. 28. Ich kenne von dem Bilde in Scicli nur einen Stich; abgesehen aber, dass die Namenszeichnung auf denselben Meister hinweist, bemerkt man auch in der Composition sowohl als in den Gesichtstypen nahe Verwandtschaft mit dem Bilde in der Kirche della Gancia. Das letztere Bild zeigt Maria mit dem Kinde, zur Seite Barbara und Agatha. Im Vordergrund sind zwei Putten beschäftigt, ein Felsstück zu durchsägen; seitwärts hinter einem Felsenhang sieht man einen weiblichen und männlichen Donator in Halbfigur. Die Situation ist in reiche, schöne Landschaft gesetzt. Die Madonna ist von einer Lieblichkeit, wie sie Tommaso de Vigilia nie erreichte. Die beiden assistirenden Frauen erinnern in ihrer Schönheit an die Assistenzbilder der Venetianer. Das Christuskind, sich mit einem Vogel erlustigend, lebhaft bewegt; dieses sowohl wie die beiden Putten des Vordergrundes zeigen eine schöne natürliche Bildung. Die Berglandschaft des Hintergrundes, reich belebt mit Häusern, zeigt ähnlich der

Landschaft auf dem Cäcilien-Bilde eine grosse Vorliebe für das Detail. Im Colorit dominirt ein goldiges Braun; die warmen Lichter und Schatten sind nicht immer fein gestimmt, doch im Ganzen ist Harmonie und hohe Leuchtkraft vorhanden. Di Marzo hat, in Verlegenheit, sich den Ruf Antonello Crescenzo's in seiner Vaterstadt zu erklären, es versucht, den Antonello Palermitano mit jenem Antonello Crescenzo, dem Copisten des Spasimo zu identificiren. Dem widerspreche ich energisch, da ein Künstler, dem solche Kraft der Farbe, solcher Adel der Form, wie sie uns im Bilde der Kirche della Gancia begegnet, es unmöglich vermöchte im Anblicke von Raphael's Linienhoheit und Farbenschönheit ein Attentat zu verüben, wie es die Byzantinisirung des Spasimo ist. Ausserdem bliebe es völlig unklar, warum derselbe Künstler sich einmal Antonello Palermitano, das andere Mal Antonello Crescenzo nennen sollte.

Antonello Palermitano gehört schon jener Periode an, da in Palermo das Spasimo Raphael's mächtig zu wirken beginnt und Raphael hier einen Nacheiferer findet, der an ausgebildetem Formensinn, an harmonischer Schönheit des Colorits allen Sizilianern vorausgeht, mag er auch einem Crescenzo oder dem späteren talentvollen Manieristen, Pietro Novelli, an schöpferischer oder doch beweglicher Phantasie nachstehen. Es ist dies Vincenzo Ainemolo, detto il Romano, über welchen ich im nächsten Aufsatze sprechen will.

*Dr. Hubert Janitschek.*

# Das Wohlthäterbuch des Frauenwerkes in Strassburg.

(Schluss.)

Wir stellen die Resultate, welche der unten folgende Auszug des Wohlthäterbuches in den angeführten Beziehungen liefert, zusammen.

Pfleger. Da ihrer stets drei waren und sie als angesehene Männer werthvolle Schenkungen zu machen im Stande waren, ist ihre Zahl hier besonders gross. In erster Linie ist Elnhard oder Ellenhard der Grosse zu nennen, der den Beinamen von seinem hohen Wuchse hatte und öfter auch, nach der Lage seiner Wohnung, als *Ellenhardus prope monasterium* urkundlich vorkommt, uns ausserdem wohlbekannt durch die Strassburger Annalen, die er zusammenstellen liess und die eine der wichtigsten Quellen für die Geschichte der Stadt sind. Er hatte die Stellung eines Pflegers 1284 angetreten[1]) und sie zwanzig Jahre bis zu seinem Tode (1304) bekleidet. Elnhard ist auf Bl. 132b, seine 1295 gestorbene Frau Gisela auf Bl. 331b eingetragen. Der Name Elnhard kommt auch sonst mehrfach vor; Bl. 227b *Elnhardus filius Elnhardi,* 45b *Mecza uxor Elnhardi,* 231b *Margareta uxor Elnhardi.* Andere Pfleger, deren Name noch von erster Hand eingetragen ist, sind: Hermann Stehellin (321b), Heinrich (352b), 1292 Ellenhard's College, siehe oben S. 264, Heilemann (217b); letzterer Ellenhard's College von 1299 bis 1303 (vergl. Mon. Germ. a. a. O., abgedruckte Urkunden S. 92 Anm.); endlich Oleymann, als *appreciator fabrice* eingetragen (348b), schon 1263 bis 1277 nachweisbar.

Dem weiteren 14. Jahrhundert gehören an: Ein anderer Heilemann, genannt Heilemann von Nördlingen (235b 230b). Er war Schaffner des Werkes im Jahr 1347, als das Frauenhaus errichtet wurde (Chroniken von Closener und von Königshofen, Hegel S. 133, 727). Vielleicht ist er auch derselbe, der als Meister der Stadt Strassburg von Karl IV. mit dem Spitznamen »Kaiser Heilmann« bezeichnet ward (Hegel S. 1041 ffg.). Ferner Johannes Kesseler (230b und Nachtrag), Albert Vierling, dessen Gattin Gertrud vorkommt (27b), Johannes Harrer (116b), Johann von Ehen-

[1]) Es heisst von ihm im bellum Waltheri; ... »Qui nondum (8. März 1262) erat procurator fabrice sed post diem conflictus per spacium 22 annorum effectus est procurator.« Mon. Germ. a. a. O.

heim (130b), Johann von Munoltzheim (135b); dieser Name ist unter den Unterzeichnern des Schwörbriefes von 1371 zu finden (Hegel S. 938). Jahrzahlen stehen bei Folgenden: Ritter Nicolaus von Grostein der Aeltere, gestorben 1363 (Bl. 103b) und Johann zum Trübel, gestorben 1374 (Bl. 324b). Diese beiden sind offenbar identisch mit den Männern gleichen Namens in einem Schreiben des Strassburger Rathes an den von Speier (Hegel, S. 935), und zwar kommt hier Johann zum Trübel als Meister der Stadt, Klaus von Grostein als ein Abgesandter derselben vor. Wohl schon dem Anfang des 15. Jahrhunderts gehört die Eintragung des Priesters Hermann in der Kirchgasse an (231b); derselbe wird in einem Rathsbeschluss von 1402 als Inhaber der mit dem Frügealtar verbundenen Pfründe genannt (Hegel S. 1018). Ferner aus dem 15. Jahrhundert: Johannes Romersheim (332b), Ritter Johann von Kageneck (25b), Magister Rudolf von Lutishofen, offenbar ein Gelehrter, der unter Anderem juristische Bücher schenkt (231b), der Münstervicar Konrad Scriptoris (363b), endlich, mit Jahrzahl, Adam Riffe, 1445 (311b) und Egidius Villenbach von Augsburg, 1452 (erstes Blatt, Bl. 135, 251, 363). In Schad's Münsterbüchlein finden wir von den Vorgenannten Johann von Kageneck den Aelteren als Pfleger im Jahr 1399, Adam Ryff (1429—1445), Egidius Villenbach 1452—1462 als Schaffner aufgeführt. Die im Text des Wohlthäterbuches gegebene Jahrzahl 1452 bezeichnet also die Einsetzung seiner bei Lebzeiten gemachten Stiftung, nicht seinen Tod.

Als *notarius fabrice* kommt ein Mangold im 14. Jahrhundert vor (125b); dieses Amt ist wohl dasselbe wie *scriptor*. Ferner werden als Schreiber genannt: Johannes von Ettlingen, 14. Jahrhundert (153b); Johann Führssing (134b), Reimbold von Erstheim (215b), Erhard Letschner von Baden (56b), sämmtlich im 15. Jahrhundert, letzterer als *major scriptor,* da man zwischen Ober- und Unterschreiber unterschied; endlich Bernhard Gross zu Anfang des 16. Jahrhunderts (226b). Sodann finden wir im 14. Jahrhundert zwei Köche des Frauenhauses, Conrad (172b) und Peter Krantz von Hallegau (208b), im 15. Jahrhundert einen Münsterknecht Conrad (228b), im 14. einen Meister des Hofs zu Biblenheim, Nicolaus Dürmercket (53b).

Ungleich wichtiger sind die Werkmeister. Ausser Erwin kommen noch zwei vor, die von der ersten Hand eingeschrieben sind: Erstens Meister Hermann (Bl. 239b). Als Schneegans in der Revue d'Alsace, 1850, S. 290, die Vermuthung aussprach, dass *Hermannus Auriga,* laut ehemaliger Inschrift am Zollthor der Baumeister der Stadtbefestigung unter Bischof Conrad II. von Hünenburg (1190—1202), auch der Baumeister des im Uebergangsstil gehaltenen Querhauses sei, und den Beweis hiefür beizubringen versprach, hatte er vielleicht von dem Werkmeister Hermann im Wohlthäterbuche Kunde. Aber die Identität dieser beiden Persönlichkeiten ist doch nicht wahrscheinlich, da gerade ein halbes Jahrhundert zwischen dem Tode Conrads von Hünenburg und der Weihe des Frügealtars, nach welcher erst die Einzeichnungen begonnen wurden, liegt. Jedenfalls scheint er der älteste Werkmeister des Münsters, von dem wir Kunde haben, zu sein, denn sein Name ist auf dem betref-

fenden Blatte der erste unter einer grossen Anzahl, die von derselben Hand geschrieben sind. In dem zweiten aber (Bl. 213b) ist höchst wahrscheinlich der Erbauer des frühgothischen Langhauses nachgewiesen: »Heinrich Wehelin der Werkmeister, der diesen Altar der heiligen Jungfrau erbaut hat«. Der Altar der heiligen Jungfrau oder der Frügealtar, 1252 geweiht, hing aber mit dem frühgothischen Lettner architektonisch zusammen, von dem noch einige spärliche Fragmente im Frauenhause bewahrt werden. Aus der Stellung des Lettners aber, nicht an der Vierung, sondern schon vor der ersten Arcade des Langhauses ergiebt sich, dass bei seiner Errichtung der Bau des 1275 vollendeten frühgothischen Langhauses wenigstens schon ein Stück vorgerückt sein musste. Auch stimmen viele der ältesten Langhausdetails, namentlich die Krönungen der östlichsten Strebepfeiler, ganz mit den Resten des Lettners überein.

Kürzlich ist bestritten worden, dass der Marienaltar mit dem Frügealtar identisch sei. Herr F. X. Kraus hat dies im vorigen Hefte des Repertoriums (S. 343) eine »falsche Unterstellung« genannt. Aber Grandidier, welchem dieser Vorwurf gelten würde, citirt (Essais etc. S. 349) den Wortlaut einer Urkunde von 1269: *Altare beate Virginis quod dicitur frühe-altar.* Ebenda führt er die Stelle an: *Altare situm in ecclesia Argentinensi inter duos gradus, quibus itur ad chorum ipsius ecclesie, per universitatem civium Argentinensium fundatum et dotatum.* Da demnach der Frügealtar eine Stiftung der gesammten Bürgergemeinde war, bedeutet in der auf Wehelin bezüglichen Stelle unseres Buches das Wort edificavit nicht, dass er der Stifter, sondern dass er der ausführende Erbauer des Altars war. Zwölf Jahre später wird Heinrich Wehelin in Verbindung mit einem andern Altar genannt, der im Jahre 1264 zur Seite des Marien- oder Frügealtars errichtet wurde, und den Grandidier als Florentiusaltar nennt. Noch ausführlicher theilt Herr Kraus die betreffende Stelle der Urkunde mit: *Quoniam vir honorabilis heinricus civis Argentinensis dictus Wehelin . . . . . . . in ecclesia nostra Argentinensi . . . . . . ob reverenciam gloriose virginis Dei genitricis Marie suis altare sumptibus prope altare quod dicitur fruegealtar in remedium anime sue fecit construi et construxit* etc. Diese Stelle besagt also keineswegs, dass der von Wehelin 1264 gestiftete Altar der Maria gewidmet und nach ihr genannt war, wie Herr Kraus meint, sondern die *reverencia glor. Virg. Marie* war für Wehelin nur die Veranlassung zu einer neuen Stiftung in der ihr geweihten Kirche, ihrem schon bestehenden Altar zunächst. In diesem Falle scheint aber Wehelin sowohl der Stifter als der Ausführer gewesen zu sein, wie sich aus dem Ausdruck *fecit construi et construxit* schliessen lässt. In der Folge wurde er, ebenso wie später Meister Erwin, Pfleger des Baues; Herr Kraus hat a. a. O. Notizen beigebracht, denen zufolge er 1281 als *lonherre,* 1282 als *procurator* des Werkes genannt wird.

Im Wohlthäterbuch kommt ferner Wehelin's Gattin vor (58b), Behrta mit Namen. Auch sonst ist diese Familie in Strassburg zu finden, zwei Personen Namens Rudolf Wehelin kommen vor (214b, 216b). Die bedeutende Summe, hundert Mark, die Meister Heinrich Wehelin vermachte, lässt auf eine sehr ansehnliche bürgerliche Position schliessen. Die »Alte genannt Werk-

meisterin«, die von der zweiten Hand eingetragen ist (Bl. 242b), wird die Wittwe eines älteren Werkmeisters gewesen sein.

Meister Erwin starb, wie wir sahen, nach der Grabschrift am 17. Februar 1318; im Wohlthäterbuche ist er am 19. eingetragen (Bl. 18b). Wir haben diese Abweichung oben erklärt. Man schwankte offenbar über den Tag, desshalb wurde der Name, der von der ersten Hand hier eingeschrieben war, wieder ausgestrichen, dann aber von der zweiten Hand nochmals auf dieselbe Seite gesetzt. Auf dem Grabsteine wird er *gubernator fabrice* genannt, es war ihm also gegen Ende seines Lebens, als er die technische Leitung des Baues wahrscheinlich Alters halber aufgegeben, das Ehrenamt eines Pflegers übertragen worden, aber in seiner Eigenschaft als Werkmeister war er seinen Mitbürgern durch jahrzehntelanges Wirken doch vorzugsweise bekannt, und so ist erklärlich, dass man ihn nur in der officiellen Grabschrift als *gubernator fabrice*, in der Notiz des Wohlthäterbuches aber als *magister operis* aufführte. Seine Gattin hiess nach der Grabschrift Husa, und sogar *domina Husa*, was auf eine edle Abkunft deutet, und starb am 21. Juli 1316. Unter diesem Monatsdatum (Bl. 201b) kommt auch eine Gattin Meister Erwin's im Wohlthäterbuche vor, aber sie wird Gertrud genannt. Ich habe bereits (Geschichte der deutschen Kunst im Elsass, S. 323) die Vermuthung ausgesprochen, dass dies nur ein Lesefehler der Reinschrift ist: der im Elsass und speciell auch in diesem Wohlthäterbuche sehr häufig vorkommende Name Husa ist eine Abkürzung des gleichfalls vorkommenden Gerhusa[2]), und hieraus hat dann der Schreiber *Gerdrudis* gemacht. Da unter der ersten Eintragung Meister Erwin's (Bl. 18b) sogleich *Adelheidis uxor magistri Erwini* steht, ist diese offenbar eine frühere Gattin des Meisters, auf die er seine Anniversarienstiftung mitbezogen, was er für Husa nicht zu thun brauchte, die schon für sich selbst eine Stiftung gemacht hatte. Auf Bl. 18b steht ferner *magister Winlinus natus predicti Erwini*, also ausdrücklich als Sohn des berühmten Erwin, aufgeführt und zwar von der zweiten Hand. Auf Blatt 15b war er anfangs in derselben Schrift eingetragen, aber da wieder ausgestrichen worden. Er kommt aber nicht nur am Todestage seines Vaters, sondern auch an seinem eigenen Todestage vor, dem 22. April (Bl. 111b) und hier als *magister Johannes dictus Winlin*. Er wird zwar *magister*, doch an keiner dieser Stellen *magister operis* genannt. Aber in andern Quellen, z. B. in einer von Kraus (Kunstchronik XI, Sp. 53) erwähnten Urkunde des Frauenhausarchivs von 1355 ist seiner als *olim magistri operis fabrice ecclesie Argentinensis* Erwähnung geschehen. Dieselbe Handschrift, wie in der erwähnten Stelle auf Bl. 111b, eine breite, unschöne Schrift aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, sehen wir auf Bl. 127b, wo der am 8. Mai gestorbene *magister Erwinus magister huius operis* eingeschrieben steht. Dies ist wahrscheinlich derselbe, der in einem schon von Schilter mitgetheilten Protocoll über einen Strassenkampf aus dem Jahre 1332 als »*Erwin Erwines sun*« vorkommt. Es giebt also, wie zuerst

[2]) Z. B. Item hans yeger der eldeſt vnd Frowe gerhuſen ſin elich huſsfrowe (137b) oder, abgekürzt, Item G'huſa uxor Johannis in der Brůdkuchin (155b).

die verdienstvollen Forschungen von Schneegans (Revue d'Alsace, 1852) nachgewiesen, drei Werkmeister des Strassburger Münsters aus der Erwin'schen Familie, den berühmten Meister Erwin und zwei Söhne desselben, Erwin und Johannes, genannt Winlin (Kosename, von Erwin abgeleitet). Nun kommt aber in einer Urkunde von 1342, die von Wittwe und Kindern des *quodam Wernlinus* (soll heissen Winlinus) *magistri operis ecclesie Argentinensis* handelt (vgl. Kraus a. a. O.), als Oheim der hinterbliebenen Kinder vor *Johannes dictus Erwin filius quondam magistri Erwini civis Argentinensis.* Es frägt sich nun, ob dieser Johannes Erwin mit Erwin Erwin's Sohn und dem am 8. Mai gestorbenen Werkmeister Erwin identisch ist oder ein dritter Bruder. Allerdings kommt im Wohlthäterbuche auch noch ein Johannes Erwin vor, der am 7. August starb, aber erst von der vierten Handschrift auf dieser Seite, gegen Mitte des 15. Jahrhunderts (Bl. 218b). Der berühmte Meister Erwin hatte also jedenfalls zwei Söhne Johannes taufen lassen, jeder trug dazu den Namen des Vaters, aber der eine, offenbar der jüngere Bruder, zum Unterschied in der Koseform. Es ist bekannt, dass der berühmte Erwin dann noch einen Sohn hatte, den am 5. December 1329 (nicht 1330, wie die Photographie des Grabsteins zeigt) gestorbenen Werkmeister der Kirche zu Niederhaslach, dessen Name auf dem Grabstein daselbst vollständig zerstört ist, der aber »Sohn des seligen Erwin, Werkmeisters der Strassburger Kirche« genannt wird. Dagegen ist der *magister Johannes,* der auf dem Grabstein zu Strassburg hinter Husa und dem berühmten Erwin als am 18. März 1339 gestorben vorkommt und *filius Erwini magistri operis huius ecclesie*, nicht aber *magistri quondam operis* genannt wird, nicht der Sohn des ersten, sondern des zweiten Erwin, des damals noch lebenden Werkmeisters, wie das Schneegans glücklich bewiesen hat.

Wahrscheinlich Mitglieder derselben Familie sind dann: Winlin, Grubenmeister zu Dinsheim, mit seiner Frau (46b), Erwin (165b), *Anna vxor dicti Erwin* (200b), alle drei um die Mitte des 14. Jahrhunderts eingeschrieben, endlich der schon erwähnte Johannes Erwin aus dem 15. Jahrhundert (218b).

Auf Meister Erwin und seine beiden Söhne folgte dann als Werkmeister Gerlach, welcher den Schwörbrief von 1349 als Mitglied des Rathes mit unterzeichnet hat (Hegel S. 938). Im Wohlthäterbuch erscheint er auf Bl. 9b, in einer Schrift aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, als *magister Johannes dictus gerlach,* und in einer etwas frühern Schrift kommt auf Bl. 72b eine Sophia, Tochter Gerlach's, des Werkmeisters, vor. *Cůnrad magister huius operis* (75b) mag identisch sein mit dem Werkmeister Cuntz, der 1382 als Rathsmitglied vorkommt, die Schrift gehört in der That dem Ende des 14. Jahrhunderts an. Der Zeit nach folgen Ulrich von Ensingen (40b, 225b), Anfang des 15. Jahrhunderts, und Jodocus Dotzinger (206b). Das Vermächtniss, das dieser einsetzt, ist vom Jahre 1463 datirt, nun kommt aber sein Name urkundlich noch 1465 vor (Gérard II, S. 252). Der Wortlaut der Stiftung klärt dies auf, sie wurde bei Gelegenheit des Todes seiner Frau gemacht. Endlich Meister Jacob von Landshut, der 1501 mit seiner ersten

Frau Kunigunde, 1509 mit seiner zweiten Frau Katharina Martzolffskleinen »noch bei gesundem Leibe« eine Stiftung macht (87b, 88, 311b).

Steinmetzen. Von erster Hand eingetragen: Behrtoldus (26b), Nicolaus Strowelin (36b), Heinrich (48b), Hugo (133b), Goetzo und Gerlach (144b), Hugo (152b) Rulin de Nortgasse (273b). Aus dem späteren 14. Jahrhundert: Johannes Zovinger (44b), Conrad Schultheiss oder Schulz (Scultetus — 80b), Jacob (157b), Oberlin (206b), Conrad (225b), Meister Rulin (245b). Aus dem 15. Jahrhundert: Johann von Lützelstein (85b) und, datirt: Conrad von Frankenberg der Balier, der 1404 das »traurige Marienbild« schenkt.

Alumni fabrice. Cristoph Schwickerer, Anfang des 16. Jahrhunderts (98b), und Peter Mouchheimer von Aletzheim (vielleicht Alt-Olsheim oder Algolsheim bei Neubreisach), 1502 (313b).

Zimmerleute des Frauenwerkes. Von erster Hand: Heinrich (226b) und ein zweiter Heinrich (229b); aus dem 14. Jahrhundert: Heinrich Klopfheim (30b).

Schmiede des Frauenwerkes. Erste Hand: Otto (52b). Ferner: Peter von Beinheim, 1446 (79b), Conrad, später *custos sancti crucis*, 1502 (206b).

Andere Architekten. Heilmann, Werkmeister zu Jung St. Peter, noch von erster Hand (254b), also vielleicht der Erbauer des edelgothischen Chores; der Scholasticus Johannes Erlin zu St. Thomas, als Baumeister des Langhauses von St. Thomas bekannt (240b), vierte Hand auf dieser Seite, 14. Jahrhundert. Er starb, nach anderen Nachrichten, am 29. August 1343, das Monatsdatum stimmt. — Als Stadtbaumeister sind bekannt: Hans von Bergheim der Aeltere, genannt Ammeister, um 1415—1429 nachweisbar (Schneegans in Didron's ann. archéol. VIII S. 147 ff.) und sein gleichnamiger Sohn, der Erbauer des 1443 begonnenen Speichers (vgl. Gérard, Les artistes de l'Alsace II, S. 100 ff. und Repertorium S. 83). Ob *Henselin de Bergheim* (85b) und *Johannes Bercheim* (115b), die ohne weiteren Zusatz über ihr Gewerbe, der Erstere in einer Schrift von Anfang des 15. Jahrhunderts, der Zweite von einer Hand aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, im Wohlthäterbuch vorkommen, mit diesen beiden identisch sind, muss dahingestellt bleiben. Der 103b erwähnte Zimmermann Hans von Bergheim ist jedenfalls eine andere Persönlichkeit; die beiden Stadtbaumeister waren »Murer«.

Maler. Hermann, Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts (332b), Martin Ernst (48b) und Richen (167b), 15. Jahrhundert. Endlich der berühmte Hans Baldung Grien; er lässt sich am 31. October 1510 in die Brüderschaft unsrer lieben Frau zu Strassburg mit seiner Ehefrau Margaretha aufnehmen (303b), nachdem er schon am 17. April 1509 Bürger daselbst geworden war. Da er aus Gmünd stammt und da er als Hans von Gmünd später in Freiburger Urkunden vorkommt, sei bemerkt, dass auch ein Johannes de Gamundia, in einer Handschrift aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, im Wohlthäterbuche zu finden ist (314b).

Orgelbauer: Nicolaus Karle, 14. Jahrhundert (334b). Er verfer-

tigte die neue Orgel des Münsters im Jahr 1327 um 450 Pfund; »der waz ein zimberman und ein luterre leye« heisst es von ihm bei Closener (Hegel S. 133); 1333 zeichnete er sich bei der Einnahme von Schwanau aus (ebenda S. 99).

Kunstwerke. Das traurige Marienbild, gestiftet im Jahre 1404 von Conrad von Frankenberg dem Balier, aufgestellt an der steinernen Säule neben der Mariencapelle (26b), ein wegen ergreifender Lebhaftigkeit des Schmerzensausdruckes berühmtes Werk der Juncker von Prag (vgl. Schad's Münsterbüchlein, S. 37, Schilter zu Königshofen S. 565, Seeberg, die Juncker von Prag, S. 52 f.) Das traurige Christusbild, von dem Strassburger Küfer Vetterhans und seiner Gattin Elsa 1410 gestiftet, innerhalb des Münsters hinter dem Hauptportal aufgestellt (312b); vgl. Seeberg ebenda, S. 56, und im Archiv für die zeichnenden Künste, XV, S. 171 ff., Schneegans in Stöber's Sagen des Elsasses, S. 449 ff. Die beiden berühmten Bildwerke bestanden bis zur Reformation. — Erwähnt wird ein Bild des heiligen Nicolaus an dem Frügealtar, schon von der ersten Hand (221b). Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts wird ein Tafelbild, darstellend Christi Geburt, geschenkt (44b). Für Herstellung des Altarbildes auf dem Marienaltar werden zweimal im 15. Jahrhundert, das einemal 1463, nicht unansehnliche Geldbeiträge vermacht. Ein Vermächtniss vom Ende des 15. Jahrhunderts gilt der Vergoldung des Gewölbes in der Mariencapelle (184b).

## Auszug aus dem Wohlthäterbuch.

Erstes (nicht numerirtes) Blatt:

*Lieben kinder helffent mir got getruwentlichen bitten vor alle die menſchen lebenden vnd totten, die ir almůſen und ſtür habent geben an das werck unſer lieben frouw vnd deilſam hant gemacht, alles gutz, daz hie geſchit mit ſingen und mit leſen, Der nammen harnoch geſchriben ſtont vnd ſallen In diſſer wuchen zů dem ersten Gedenckent durch gotz willen Des erbern manſs....*[3])

*Nun zumol mit ine mit den ſelen vnd allen glöbigen ſelen, gedenck ein ieglicher menſch ſins vatters und ſinern muttern ſelen, unnſers vatters und unſer mutter ſelen, und beſunder der regierer des wercks unſer lieben frouwen zu naſt ſprech ein ieglicher menſch ein Pater noſter und ein Ave maria, Vatter unser etc.*

*Der ſchaffener uff unſerer frouwen huſe ſol ierlichen beſtellen diſe nochgeſchriben meſſen zu beſingen In der cappelle unſer lieben frouwen und zubeluten als gewonlich iſt noch ordenunge meiſter und Rate der ſtat zů ſtraſsburg*[4]).

Rückseite dieses Blattes: *Circumcisio domini* [1. Januar]:

*Egidius villenbach de Auguſta procurator fabrice huius ecclesie et Engela forsterin eius uxor qui ſe et ſua in valore ſeptingentorum florenorum auri*

---

[3]) Der Name fehlt.

[4]) Nun werden einzelne Messen aufgezählt, darunter, schwer lesbar, einige etwas spätere Eintragungen mit den Jahrzahlen 1427 und 1477. Die Schrift der abgedruckten Stellen, nicht immer deutlich, rührt vom Anfang des 15. Jahrhunderts her.

*renenſis ipſi fabrice donaverunt qui quidem Egidius ad dies vite ſue ipsi fabrice praefuit ut procurator fidelis quorum memoria in perpetuum aput cappellam ipsius fabrice merito esi habenda et recommendanda feliciter et votive in ſancta requiescant pace. Actum die martis xij menſis Septembris. Anno domini Milleſimo quadringenteſimo quinquageſimo ſecundo. Quod etiam habetur paginibus Cxxxv, Ccxlj et Ccclxiij.*

Bl. 9b: *C. pauli primi heremite* [10. Januar]:

*Item magister Johannes dictus gerlach olim magiſter operis huius fabrice obiit dedit arma ſua et redditus quinque librarum*[5])

12b: *Prima dominica poſt hylarij eſt dedicatio iſtius altaris*

*F. Id. Octava Epiphanie. Hylarii episcopi* (13. Januar).

*Hartungus de friburg obiit dedit varias veſtes . Item Heinricus de Sehfelſheim obiit dedit .x. ſolidos . Item wernherus de Binkendorf obiit dedit .viij. talenta . Item Irmendrudis de Butenheim obiit dedit .v. ſolidos. Item Hedewigis ſoror eccleſie obiit duxit annuatim lapidem . Item heinricus ſwevus obiit dedit veſtem . Item Mater domini de Erenberg Canonici . Item Sophia de Horenberg obiit dedit .v. libras denariorum . Item Johannes dictus froudenrich obiit dedit .viij. quartalia et veſtem ſuam . Item Hugo ſacerdos ſancti andree obiit dedit Curiam cum duabus domibus in foro equorum . Item Otto dictus wolf obiit dedit veſtem . Item Johannes dictus pfaffenlap obiit dedit omnia preparamenta corporis ſui . Item Götzo de ſternenberg obiit dedit Tunicam . Item Hugo dictus lentzelin obiit dedit libram et tougam . Item dietericus ante Monaſterium obiit dedit ortum . Item ... dictus Gůtewernher obiit dedit veſtem . Item heinricus de mülnecke armiger obiit dedit omnia arma ſua*[6])

15b: *B. xvij. kl. Marcelli pape et martyris* [16. Januar]:

*Item magister Winlinus obiit dedit omnia preparamenta corporis ſui*[7]).

18b: *E. xiiij. kl. Marii et Marthe* [19. Januar]:

*Item Magiſter Erwinus huius operis obiit dedit equum et redditus iiijor unciarum*[8]) *. Item adelheidis uxor magiſtri Erwini obiit*[9]) ... *Item Magister Erwinus huius operis obiit dedit equum et redditus iiijor unciarum . Item magiſter Winlinus natus predicti Erwini obiit dedit omnia preparamenta corporis ſui et iiijor libras denariorum argentinenſium*[10]).

25b: *E. vij. kl. Policarpi episcopi et martyris* [26. Januar]:

---

5) Achter Posten von neun, Hand aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts.

6) Auf diesem Blatt fängt, in Datirung und in Eintragungen, die erste Hand an. Wir haben als Probe Alles, was von ihr herrührt, mitgetheilt. Bis hieher, oder wenigstens bis zum vorletzten Posten, scheint auch Alles auf einmal geschrieben zu sein, dann folgen spätere Eintragungen.

7) Diese Notiz, von der zweiten Hand, die der ersten noch sehr ähnlich, ist wieder ausgestrichen.

8) Wieder ausgestrichen.

9) Beide Posten noch von erster Hand, der 7. und 8. unter zehn, die von ihr herrühren.

10) Wenige Zeilen später, von einer zweiten, der ersten noch sehr ähnlichen Hand.

*Item Johannes de kagenecke miles gubernator huius fabrice obiit dedit arma*[11].

26b: *F. vj. kl. Johannis Crisoftomi* [27. Januar]:

*Item Behrtoldus Lapicida obiit dedit veftes fuas*[12] ... *Cůnrat de Franckenberg lapicida alias ballierer fabrice ecclesie Argentinenfis qui dedit triftem ymaginem Beate marie virginis ftantem iuxta columnam lapideam extra cappellam beate virginis Et dedit redditus .v. folidorum Sub anno Domini m⁰ cccc⁰ quarto.*

27b: *G. v. kl. Octava Sancte Agnetis virginis* [28. Januar]:

*Item Gerdrudis uxor alberti dicti vierling procuratoris fabrice ecclefie argentinensis obiit dedit omnia bona fua*[13].

29b: *B. iij kl. Adelgundis virginis* [30. Januar]:

*Item peritus*[14] *vir magifter Růdolfus de lutishofen procurator huius fabrice obiit dedit x. libras denariorum et tunicam suam optimam Et tres libros in legibus fcilicet digeftum vetus codicem inforciatum*[15].

30b: *C. ij. kl. Vigilii episcopi et martyris* [31. Januar]:

*Item obiit magifter heinricus dictus klopfheim carpentarius fabrice dedit ij libras denariorum*[16] *: Item obiit petrus offentürer pro Eius anima Margaretha eius Relicta et amborum progenitorum liberorum legavit x florenos pro dechore et reparatione tabule Altaris et inmaginis quorum memoria habeatur fecunda feria ante purificationis marie festiuum*[17].

36b: *B. viij. Id. Vedafti et amandi episcoporum* [6. Februar]:

*Item Nicolaus lapicida dictus ftrowelin obiit dedit tougam*[18].

40b: *F. iiij. Id. Scolastice virginis* [10. Februar]:

*Item obiit ůlricus de Enfingen magifter operis huius fabrice dedit omnia arma et tonicam*[19].

44b: *C. xvj. kl. marcij. Valentini episopi et martyris* [14. Februar]:

*Item Johannes lapicida dictus zovinger obiit dedit veftem et .j. libram denariorum*[20]. .. *lückin dicta foldin monialis monafterij fancte katherine obiit dedit tabulam depictam de puerperio*[21].

45b: *D xv. kl. Fauftini et Jonite martyrum* [15. Februar]:

*Item mecza vxor Elnhardi obiit dedit veftem*[22].

46b: *E. xiiij. kl. Juliane virginis et martyris* [16. Februar]:

---

[11]) Hand des 15. Jahrhunderts.

[12]) Erste Hand, zweiter Posten.

[13]) Zweite Hand.

[14]) Darübergeschrieben: venerandus.

[15]) Hand vom Anfang des 15. Jahrhunderts.

[16]) Späteres 14. Jahrhundert.

[17]) 15. Jahrhundert.

[18]) Zweite Hand, der ersten noch ähnlich, 14. Jahrhundert.

[19]) Letzter Posten, früheres 15. Jahrhundert.

[20]) Frühere Hand, der ersten noch ähnlich.

[21]) Ende des 14. Jahrhunderts oder Anfang des 15.

[22]) Ende des 14. Jahrhunderts.

*Item Winlinus magifter fosse in Tüngentheim et adelheidis uxor fua obierunt dederunt unam vierdenzal viniferam et iiij*[or] *uncias denariorum*[23]) ... *Item ouch gedencken der erfamen frowen frowe Nefen von kagenecke ir mûter her iohans von kagenecke felligen tohter eines Ritters vnd ein pfleger gefin dez werckes unfer lieben frowen zů ftrosburg hett geben by iren lebetagen ein fehee feder vnd hett gemaht .v. fchillinge geltz den Cappellon in unfer liben frowen cappelle*[24]).

48b: *G. xij. kl. Pimenij et Symeonis martyrum* [18. Februar]:

*Item heinricus lapicida obiit dedit veftem et .5. folidos*[25]) .. *Obierunt Martinus Ernfte pictor et Elizabeth von fchopffen uxor eius legittima qui legaverunt ob remedium animarum ipforum ut puerorum vj florenos in auro ut habeatur memoria eorum annualis fabato post valentini in cappella beate virginis marie*[26]).

52b: *D. viij. kl. Cathedra Sancti Petri* [22. Februar]:

*Item Otto faber quondam fabrice obiit dedit .ij. veftes*[27]).

53b: *E.vij.kl. Vigilia* [23. Februar]:

*Nycolaus dürmercket olim magifter curie fabrice in Bybelnheim fite dedit omnia bona*[28]).

56b: *A. iiij. kl. Fortunati episcopi* [26. Februar]:

*Item habeatur memoria honefte mulieris Elizabeth uxoris Erhardi letfchner de Baden maioris fcriptoris fabrice que legavit ob remedium anime fue et fuorum progenitorum nec non maritorum unum cingulum argenteum deauratum fabrice valore .v. florenorum renenfium ut eius anniverfarium habeatur fexta feria ante Efto mi etc.*[29]).

58b: *C. ij. kl. Celeris et aliorum .xi. martyrum* [28. Februar]:

*Item Behrta uxor wehelini magiftri fabrice obiit dedit .xx. libras veftem et pallium*[30]) ... *Item reverendus dominus lüpoldus dux auftrie obiit dedit Equum unum magnum arma fua et variam veftem fuam.*

72b: *C .ij. Id. Zacharie pape* [14. März]:

*Item obiit Sophya filia gerlaci magiftri huius operis dedit pallium et tonicam*[31]).

75b: *F. xvj. kl. Gerdrudis virginis* [17. März]:

*Item obiit Cůnradus magifter huius operis dedit arma*[32]).

79b: *C. xij. kl. Benedicti abbatis* [21. März]:

*Item Meifter Peter von Beinheim unfer lieben frowen werckes fmit obiit*

---

[23]) Zweite Hand auf dieser Seite; Mitte des 14. Jahrhunderts.

[24]) Ende des 15. Jahrhunderts.

[25]) Erste Hand.

[26]) 15. Jahrhundert.

[27]) Erste Hand.

[28]) Ende des 14. Jahrhunderts.

[29]) 15. Jahrhundert.

[30]) Erste Hand.

[31]) 14. Jahrhundert, zweiter Posten, noch von früherer Hand.

[32]) Ende des 14. Jahrhunderts.

*in vigilia Annunciationis beate marie virginis Anno domini m⁰ cccc⁰ xlvj dedit .xxx. ſ. deniariorum und ein hant büſs*[33]).

80b: *D .xi. kl. Pauli episcopi* [22. März]:

*Item Conradus ſcultetus lapicida obiit dedit unam libram denariorum*[34]).

85b: *B. vj. kl.* [27. März]:

*Item obierunt henſelin de bergheim et katherina eius uxor dederunt Redditus .v. ſ. et .x. florenos in prompto et arma ſua propter et eorum anteceſſores et ſucceſſores*[35]) ... *Item obiit honeſtus Johannes de lützelſtein lapicida et katherina eius uxor legitima legaverunt annulum aureum cum magno topaſion In valore vinginti florenorum*[36]).

87b: *D. iiij. kl.* [29. März].

88a: *Item Jacobus de landßhut ein werckmeiſter unſer lieben frauwen wercks hat gebenn unſer frauwen werck für ſich vnd ſine hußfrauw kunigund und aller ſiner vervordern frunden vnd nachkomen, zwen ſchilling pfennig gelts uff eim gulden gelts ſo er uff der badtſtuben zum Roßbaum Jerlichen fallen hat Actum Anno etc. xv^c primô.*

*Item der ſelbig hat ouch fur ſich unnd ſine hußfrauw katherin geben In die bruderſchafft unnſer lieben frauwen aber zwen ſchilling gelts uff dem gulden gelts ſo er dan uff der badtſtuben zum Roßboum fallen hat wie obgemelt Das alle Jor uff Jetzgenanten dag ſollen geleſen werden vier ſelmeſſen unnd die uberigen Sübenhalb ſchilling pfennig an den gulden gelts, hat er geordnet an der ſteinmetzen bruderſchafft, nach lut vnd beſagung des ſelbigen bruderſchaffts-buchs Anno xv^c Nun.*[37])

97b: *G. vj. Id.* [8. April]:

*Item Obiit frouw kungund von Offenburg, Meiſter Jacobs von Landßhůt des werckmeiſters hußfrow geweſen, hatt geben an das werck vnnſer lieben frouwen ein Berlechten Krantz In vigilia palmarum Anno etc. 1503.*

98b: *A. v. Id.* [9. April]:

*Item obiit Criſtoferus ſchwickerer alumnus fabrice Et dedit xx florenos et omnia bona ſua Ita ſub tali condictione quod omni anno peragatur anniverſarium ſuum cum una miſſa etc. In remedium anime ſue et omnium benefactorum ſuorum*[38]).

103b: *F. xviij. kl. maij. Tyburtij Valeriani et Maximi martyrum* [14. April]:

*Item obiit dominus Nicolaus de Groſtein ſenior miles gubernator huius Eccleſie anno domini m⁰.ccc.lxiij.*

*Item hans de bergheim carpentarius dedit vivo corpore arma ſua*[39]).

---

[33]) Die vigilia der Verkündigung ist der 24. März.

[34]) Früheres 14. Jahrhundert, zweite Hand.

[35]) Anfang des 15. Jahrhunderts.

[36]) Späteres 15. Jahrhundert.

[37]) Auf der vorhergehenden Seite, in lateinischer Sprache, eine auf die Stiftung des Jacob von Landshut bezügliche Stelle, welche dann wieder ausgestrichen und durch diese ersetzt ist.

[38]) Letzter Posten. Anfang des 16. Jahrhunderts.

[39]) Mitte des 15. Jahrhunderts.

111b: *G. x. kl. Gayi pape* [22. April]:

*Item obiit Magifter Johannes dictus winlin dedit arma fua et unam veftem et iiij libras*[40]*.*

115b: *D. vj. kl.* [26. April]:

*Item obiit Johannes bercheim dedit omnia bona fua*[41]*.*

116b: *E. v. kl. Anaftafii pape* [27. April]:

*Item obiit dominus Johannes harrer procurator huius fabrice dedit omnia bona fua*[42]*.*

125b: *G. ij. Non. Johannis ante portam latinam* [6. Mai]:

*Item Mangoldus notarius fabrice obiit dedit omnia bona fua*[43].

127b: *B viij. Id. Victoris martyris* [8. Mai]:

*Item obiit magifter Erwinus magifter huius operis dedit veftem unam cafulam et arma*[44]*.*

130b: *E. v. Id. Gangolfi martyris* [11. Mai]:

*Item obiit Johannes de Ehenheim procurator fabrice dedit omnia bona fua*[45]*.*

132b: *G. iij. Id. Sancte Marie ad martyres* [13. Mai]:

*Item Elnhardus magnus procurator fabrice obiit dedit omnia bona fua*[46]*)... Obiit honeftus dominus Nicolaus pfuler de ganßheim prebendarius huius altaris beate marie virginis et bonus promotor fabrice qui ob remedium anime fue parentum fuorum ac omnium benefactorum vivente corpore legavit iii florenos fabrice ut habeatur memoria eius ficut aliorum fratrum fororumque in fraternitate beate marie exiftentium etc.*[47]*.*

133b: *A. ij. Id.* [14. Mai]:

*Hugo lapicida obiit dedit .x. folidos*[48]*.*

134b: *B. Id. maij* [15. Mai]:

*Item Johannes dictus fühffing fchriba fabrice obiit*[49]*.*

*Memoria Friderici magifter Sophie eius uxoris legitime eorum progenitorum et liberorum Qui legaverunt in remedium animarum fuorum omnium ecclefie fabrice prima legatione Quinquaginta florenos ad deaurandam teftudinem cappelle*[50]*.*

*Item et denuo pro ftructura fabrice contribuerunt quadraginta libros in prompta peccunia Quorum memoria peragitur feria fecunda Rogacionum in Cappella beate marie virginis.*

---

40) Um die Mitte des 14. Jahrhunderts; dritte Hand auf dieser Seite.

41) Mitte des 15. Jahrhunderts.

42) Zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts; vierte Hand auf dieser Seite.

43) Vor Mitte des 14. Jahrhunderts; zweite Hand auf dieser Seite.

44) Dieselbe Hand wie bei Joh. Winlin, Bl. 111b.

45) Dieselbe Hand wie soeben, zweite auf dieser Seite.

46) Erste Hand, sechster und vorletzter Posten von dieser.

47) Anfang des 16. Jahrhunderts.

48) Erster Posten, erste Hand.

49) 15. Jahrhundert.

50) Ende des 15. Jahrhunderts.

135b: *C. xvij. kl. Junij* [16. Mai]:

*Item obiit Johannes de munolczheim gubernator fabrice dedit equum et arma*[51].

144b: *E. viij. kl. Urbani pape et martyris* [25. Mai]:

*Item Goetzo lapicida obiit dedit veftem.*

*Item Gerlacus lapicida obiit dedit kurfatum*[52].

152b: *F. iiij. Non. Marcellini et petri martyrum* [2. Juni]:

*Item hugo lapicida obiit dedit vj. quartalia filiginis*[53].

153b: *G. iij. Non. Herasmi martyris* [3. Juni]:

*Item Johannes de Etlingen fcriptor fabrice dedit v folidos denariorum*[54].

157b: *D. vij. Id. Luciani martyris* [7. Juni]:

*Item iacobus lapicida obiit dedit arma fua*[55].

165b: *E. xvij. kl. Viti modefti et creffentie* [15. Juni]:

*Item Erwinus obiit dedit korfatum et capucium*[56].

167b: *G. xv. kl. Aurei et Juftine virginis* [17. Juni]:

*Item Richen pictor dedit arma*[57].

172b: *E. x. kl. Paulini episcopi* [22. Juni]:

*Item Cūnradus Cocus fabrice obiit dedit pallium*[58].

200b: *E. xiij. kl. Sabine virginis Maximi et Romani martyrum* [20. Juli]:

*Item Anna vxor dicti erwin obiit dedit veftem cum vario*[59].

201b: *F. xij. kl. Arbogafti episopi Praxedis virginis* [21. Juli]:

*Item Gerdrudis uxor magiftri Erwini obiit dedit tougam et tunicam*[60].

206b: *D. vij. kl. herafti episcopi Anne matris marie*[61] [26. Juli]:

*Item obiit greda de hafelo uxor oberlini lapicide dedit veftem*[62].

*Item domina Clara gerböttin relicta quondam petri de Colonia legavit in remedium anime fue mariti liberorum et parentum Cūntzonis gerbotten Adelheidis matris iam dicte clare xxj florenos pro reparacione picture Altaris beate marie virginis. Cum hoc procuravit ut perpetuis temporibus in fummis feftivitatibus compulsum omnium campanarum fiat in fecundis vefperis Et ut in praefefto fancte Anne matris marie genitricis dei fancto prandio hora prima*

---

[51]) Ende des 14. Jahrhunderts. — Es folgt unter der Ueberschrift *Nota* der auf Egidius Villenbach bezügliche Posten, vgl. Rückseite des ersten (nicht numerirten) Blattes, mit dem Zusatz *Quod videbis etiam ante in prima facie et fequentibus fcilicet ccxlj et ccclxiij.*

[52]) Die Hand wohl noch die erste, doch nicht dieselbe Tinte wie das Datum.

[53]) Erste Hand, dritter Posten.

[54]) Ende des 14. Jahrhunderts.

[55]) 14. Jahrhundert.

[56]) Dritte Hand, 14. Jahrhundert.

[57]) 15. Jahrhundert.

[58]) Ende des 14. Jahrhunderts.

[59]) Mitte des 14. Jahrhunderts; zweite Hand.

[60]) Erste Hand.

[61]) Diese drei Worte später hinzugefügt.

[62]) Mitte des 14. Jahrhunderts.

*cum una campana confweta dentur figna et fecunda hora compulfantur omnes campane, et hora confweta compulfentur vefpere omnibus cum campanis et in fefto compulfetur fumma miffa et mane ad miffam cantandam de beata virgine cantetur in parvis organis et in magno organo ad fummam miffam, Et pro remedio anime fue et uxoris fue urfule defuncte et omnium parentum et benefactorum fuorum legavit ad predictum feftum follempniter in ecclefia maiori celebrandum ut pronotatum eft ij libras denariorum magifter Jodocus dotzinger opifex fabrice actum etc. Anno lxiij*[0] [63]).

*Idem magifter Jodocus dotzinger opifex fabrice de poft legauit pro remedio anime fue et urfule vxoris fue legittime fabrice ftructure iiij libras denariorum ut habeatur memoria fui et uxoris fue urfule omnium parentum et benefactorum fuorum in miffa defunctorum decantanda proxima feria post inclytum anniverfarium exaltationis fancte crucis.*

*Obiit Conradus . . . olim faber fabrice postea cuftos fancte crucis circa hostium*[64]) *huius Ecclefie Ipsa die fancte anne 1502 qui legavit fabrice omnia fua bona orate pro . . . .*

208b: *F. v. kl. Pantaleonis martyris* [28. Juli]:

*Item petrus krantz de hallegaw cocus fabrice dedit omnia bona*[65]).

213b: *D. iiij. Non. Stephani pape et martyris* [2. August]:

*Item heinricus dictus Wehelin Magifter operis qui edificavit iftud altare beate virginis obiit dedit Centum marcas*[66]).

214b: *E. iij. N. Inventio S. Stephani prothomartyris et aliorum* [3. August]:

*Item Růdolfus dictus Wehelin obiit dedit xx libras*[67]).

215b: *F. ij. N. Juftini confessoris.*

*Item Reimboldus et erftheim olim fcriba fabrice obiit dedit redditus .iij. librarum et ij uncias et tunicam et arma*[68]).

216b: *G. Non. Oswaldi regis et martyris* [5. August]:

*Item Růdolfus dictus Wehelin obiit dedit xiiij libras.*

217b: *A. viij. Id. Syxti Felicissimi et Agapiti martyrum* [6. August]:

*Item Heilemannus Procurator fabrice obiit dedit xx libras*[69]).

218b: *B. vij. Id. Afre Martyris Donati episcopi* [7. August]:

*Item Johannes dictus Erwin obiit dedit unam libram*[70]).

221b: *E. iiij. Id. Laurentii martyris* [10. August]:

---

[63]) 1463.

[64]) Diese zwei Worte, schwer zu entziffern, in Facsimile. Die Kreuzcapelle liegt am südlichen Querhausportal. — Für den Namen ist oben eine Lücke gelassen.

[65]) Ende des 14. Jahrhunderts.

[66]) Erste Hand, dritter Posten; statt magister war ursprünglich *Procurator* geschrieben, dann wieder ausgestrichen.

[67]) Erste Hand.

[68]) 15. Jahrhundert.

[69]) Noch erste Hand.

[70]) Erst vierte Hand auf dieser Seite; unmittelbar darauf folgt ein Posten von 1455.

*Item Mehthildis dicta Sydelerin obiit dedit .iij. agros in banno Eckenorth ſitos de quibus fabrica miniſtrabit lumen ante ymaginem beati Nicolai apud fruealter*[71].

225 b: *B. xix. kl. Septembris. Euſebij confessoris* [14. August]:

*Item conradus lapicida obiit dedit kurſatum gambaſium et panzirum*[72].

*Item obiit uxor magiſtri udalrici de enſingen magiſtri huius operis dedit pallium*[73].

226 b: *C. xviij. kl. Aſſumptio ſancte Marie virginis* [15. August]:

*Item heinricus carpentarius huius fabrice obiit dedit omnia que habuit*[74].

227 b: *D. xvij. kl. Arnulfi confessoris et episcopi* [16. August]:

*Item Elnhardus filius Elnhardi obiit dedit .x. ſolidos*[75].

228 b: *E. xvj. kl. Octava S. Laurentii martyris* [17. August]:

*Item Conrat der münſterknecht het beſetzt zu ſyme ſelegereit dem werck vnſer lieben frowen ein gulden*[76].

229 b: *F. xv. kl. Agapiti martyris* [18. August]:

*Item Heinricus carpentarius iſtius operis obiit dedit omnia que habuit*[77].

230 b: *G. xiiij. kl. Magni martyris* [19. August]:

*Item obierunt dominus heilemannus de noerdelingen. et dominus iohannes de geiſtpoltzheim procuratores huius fabrice. Dederunt omnia bona ſua*[78].

231 b: *A. xiij. kl. Filiberti confessoris* [20. August]:

*Item Margareta uxor Elnhardi obiit dedit veſtem cum vario*[79].

*Item hermanus in kirchgasse presbyter olim procurator huius fabrice*[80].

235 b: *E. ix. kl. Bartholomei apoſtoli* [24. August]:

*Item dominus heilemannus procurator huius fabrice obiit dedit omnia bona ſua*[81].

239 b: *B. v. kl. Hermetis et Pelagii martyrum Auguſtini episcopi* [28. August]:

*Item Hermannus magiſter operis obiit dedit talentum et pallium*[82].

240 b: *C iiij. kl. Decollatio sancti Johannis Baptiſte Adelfi episcopi Sabine virginis* [29. August]:

---

[71]) Erste Hand, zweiter Posten.

[72]) Zweite Hand, der ersten noch sehr ähnlich.

[73]) Anfang des 15. Jahrhunderts.

[74]) Erste Hand. — Weiterhin, in einer Stelle vom Anfang des 16. Jahrhunderts, wird ferner nicht nur der Procurator Egidius Villenbach gelegentlich als Uebermittler einer Stiftung genannt, sondern auch *bernhardus gross cum uxore ſcriptor fabrice,* der ein gestiftetes Capital zur Verzinsung übernommen.

[75]) Erste Hand, einer der spätesten Posten von dieser.

[76]) Ende des 15. Jahrhunderts.

[77]) Erste Hand.

[78]) Späteres 14. Jahrhundert.

[79]) Erste Hand.

[80]) Anfang des 15. Jahrhunderts.

[81]) Späteres 14. Jahrhundert; wieder ausgestrichen; Bl. vgl. 217b, 230b.

[82]) Erste Hand, erster Posten von vielen.

*Item Johannes dictus erlin fcolafticus fancti thome obiit dedit veftem variam*[83].

241b: [30. August] Die auf Villenbach bezügliche Eintragung, wie auf dem ersten Blatt, mit Verweisung auf die andern Stellen, vgl. oben.

242b: *E. ij. kl. Paulini episcopi* [31. August]:

*Item obiit antiqua dicta wergmeifterin dedit veftem*[84].

245b: *A. iij. Non. Anthonini confessoris* [3. September]:

*Item Magister Rulinus Lapicida dedit arma fua et unum agrum*[85].

254b: *C.ij. Id. Syri episcopi Luciani Sacerdotis* [12. September]:

*Item heilmannus magifter Sancti petri Junioris operis obiit dedit .x. libras denariorum*[86].

273b: *kl. A. Octobris. Remigii episcopi* [1. October]:

*Item Rulinus de Nortgasse lapicida obiit dedit omnia bona fua*[87].

303b: *C. ij. kl. Quintini martyris* [31. October]:

*Meifter hans Baldung und Margaretha fyn eliche husfrouwe hant dem werck unfere lieben frouwen geben Eyn fchwartz fchammelotten karfuckell und domit fich beyde verbrüderet Inn unfer lieben frouwen bruderfchafft Actum Die ut fupra Anno xv^c Decimo.*

311b: *D. vj. Id. Quatuor Coronatorum* [8. November]:

*Gedencken durch gots willen des Erfamen meifter Jacobs von landßhuts Werckmeifters difes wercks unnfer lieben frauwen, und katherinen Martzolffskleinen des metzigers feligen tochter finer eelichen hußfrouwen die do mit gefunden libe geben haben dem werck unfer lieben frauwen Driffig gulden vnd domit gemacht ein ewige gedechtniß fur fich vnd fine hußfrauwen, vnd alle vorvordern vnd nachkomen, das man zu ewigen zyten allwegen uff der viergekronten dag mit funff prieftern foll laffen lefen funff vigilien und v felmeffen do von man ein ieden priefter j f. δ geben foll, die dan durch ein Cappellon zu der zyt des wercks vff den ietzgenanten dag beftellt werden follen Und dan eim Cappellan des wercks, und eim figriften der Capellen der uberig fchilling pfennig gegeben werden foll, Nemlichen dem Cappellan viij δ und dem figriften iiij δ do fur foll Jeder In sonderheit fchuldig ein eigene vigily zu gut denen die das geftifft zelefen fin, Actum uff Montag Ipfa Sixtj Anno xv^c Nono.*

Zusatz: *Dat fabrica.*

312b: *E. v. Id. Theodori martyris* [9. November]:

*Item dictus Vetterhans Cuparius Argentinenfis Et Elfa eius uxor legitima Emerunt Triftem ymaginem Christi portantem crucem fuper humeris pofitam in hac maiori ecclesia retro maiorem valvam eiufdem ecclefie Et eandem ymaginem in eorum anime remedium donaverunt huic fabrice Sub Anno m^o cccc^o decimo.*

---

[83]) Vierte Hand auf dieser Seite; er starb den 29. Aug. 1343.

[84]) Zweite Hand, früheres 14. Jahrhundert.

[85]) Mitte des 14. Jahrhunderts.

[86]) Erste Hand, vierte und letzte Eintragung von dieser.

[87]) Erste Hand, dritter Posten.

*brice legauit Redditus v f. denariorum ac uxor filia happenmacher pro anniuerfario cappellanis Capelle beate marie virginis ad perpetuam rei memoriam Anno domini M⁰cccc⁰xlv⁰ etc.*

313b: *F. iiij. Id. Martini pape* [10. November]:

*Item obiit Petrus dictus Mouchheimer de Aletzheim alumnus fabrice Legauit omnia bona fua dicte fabrice Anno 1502.*

314b: *G. iij. Id. Martini episcopi* [11. November]:

*Item Johannes de Gamundia dedit v f. denariorum vivo corpore* [88]*).*

321b: *G xiiij. kl. Caffiani martyris* [8. November]:

*Item Hermannus dictus ftehellin Gubernator quondam fabrice obiit dedit Redditus .viij. librarum equum et .xx. marcas argenti*[89]*).*

324: *C. xi. kl. Gelafii pape Mauri martyris* [21. November]:

*Item Johannes dictus zů trübel gubernator fabrice obiit anno domini m⁰ccc⁰lxxiiijto dedit arma fua et duo fpadones et xx libras.*

331b: *C iiij kl. Trophimi episcopi* [28. November]:

*Item anno domini m⁰ cclxxxxv In Craftino faturnini. Gifela vxor Elnhardi procuratoris fabrice obiit dedit veftem variam*[90]*).*

332b: *D iij kl. Saturnini Crisanti Mauri et Darii martyrum vigilie* [29. November]:

*Item Johannes Romersheim procurator fabrice obiit dedit omnia bona.*

*Item gedencket Margaretha uxor hermanni pictoris et katharina foror eius obierunt orate pro eis.*

*Item obiit her Johans Schultheiff zorn felige ein fromer türer Ritter ein fůnderbarer lieb haber vnfer lieben frowen vnd Jres wercks der by finem leben das werk mit vil finen hengeften vnd pferden und nach finem tode ietzund mit finem harnafch und einem pferde, aber begobet het Orate pro eo*[91]*).*

334b: *Kl. F. Decemb. Elegii episcopi Candide virginis* [1. December]:

*Item Nicolaus dictus Karle structor Organorum obiit dedit arma fua*[92]*).*

348b: *F. xviij. kl. Valeriani episcopi* [15. December]:

*Item Conradus dictus oleyman appreciator fabrice contulit multa bona*[93]*).*

352b: *C. xiiij kl. xxx martyrum* [19. December]:

*Item Heinricus procurator fabrice obiit dedit omnia que habuit*[94]*).*

363a: Die Stiftung des E. Villenbach, wie oben, erstes Blatt.

363b (letzte numerirte Seite; 30. December): *Nota. dominus Cůnradus Scriptoris vicarius Chori Ecclefie maioris Argentinenfis Olim procurator fabrice*

*Item obiit dominus Adam Riffe magifter fcabinorum ac gubernator fa-*

---

[88]) Ende des 15. Jahrhunderts.

[89]) Erste Hand, erster Posten. Ueber *gubernator* steht in einer Schrift des 15. Jahrhunderts *pfleger*.

[90]) Erste Hand, zweiter Posten.

[91]) Alle drei Posten Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts.

[92]) Zweite Hand, der ersten noch sehr ähnlich.

[93]) Erste Hand, zweiter Posten.

[94]) Erste Hand.

*Legavit Cappellanis Cappelle Beate marie virginis Redditus v ſ. denariorum pro anniuerſario ſuo peragendo die proximo ante Bartholomei apoſtoli etc.*[95]).

Erstes der fünf nicht numerirten Blätter:

*Hy ſunt cenſus et redditus honorabilium dominorum et cappellanorum Cappelle beate Marie virginis ſub ambone in ecclesia Argentinenſi Et renouati ſunt ſub anno domini milleſimo quadringenteſimo ſexageſimo etc.*

Vierter Posten:

*Item .x. β legauerunt Johannes harrer et Johannes Romersheim quondam procuratores fabrice dat fabrica Conceptionis marie.*

Zehnter Posten:

*Item viij ſ. legaverunt heilmannus de nördlingen et iohannes dictus kesſeler quondam procuratores fabrice dat Liepherren hanſeman de ſcharrochbergheim prope Bibelnheim Martini.*

21. Posten:

*Item .v. ſ. legavit Conradus ſcriptoris quondam procurator fabrice dat Behtolt eilfeffer der ſcherer Symonis et Jude.*

Das vierte dieser Blätter ist leer, das fünfte enthält, in etwas späterer Schrift, unter anderen Posten, nochmals ausführlicher die Stiftung von Heilmann und Johannes Kesseler.

---

[95]) Ende des 15. Jahrhunderts.

*Alfred Woltmann.*

# Urkunden zur Baugeschichte des Strassburger Münsters.

Mitgetheilt von Prof. Dr. **F. X. Kraus.**

Der in den nächsten Monaten erscheinende zweite Theil meines ersten Bandes von »Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen« wird den Nachweis liefern, wie wenig die bisherige Behandlung der Strassburger Münstergeschichte eine urkundlich gesicherte, wie viel auf diesem Gebiete noch zu thun war. Eine kleine Auswahl des hier Neuzubietenden sollen die nachfolgenden Blätter geben, denen nur die nothwendigsten Erläuterungen beigegeben sind; für die umfassende Verwerthung des Materials muss ich auf meinen Text selbst verweisen.

1284.

Wir Niclawes von Kagenecke der meister vnd der rat von Strazburg tunt kunt allen den die disen brief gesehent oder gehörent. das her || Heinrich Wehelin der lonherre vnd meister Erwin Wercmeister vur sich vnd vur ir nachkummen mit hern Niclawese von Kagenecke, mit hern Johanne || inz Kalbesgafsen vnd mit herrn Johanne von Sarburg vnseres spittalen pflegern ze Strazburg sind vberein kommen , daz iemine , swer in deme hu||se deme nehisten deme münstere, das her Wehelin gebuwen het, gesefsen ist. der sol geben dem Spittal ze Strazburg iergelichs sehze||hen unce Strazburger genge vnd geben pfenninge, wand ouch enmalz die nehiste houestat den spittal anehorte : vnd mit des selben husez en||weg zelihenne, noch mit deme erschatze . son het der spittal niht er niht zeschaffenne. Daz diz war si vnd stete blibe. darumbe sint vn || ser stette vnd hern Wehelins ingesigel an disen brief gehenket zeime vrkunde. Diz geschach an sante Gallen tage. da von gots ge||burte warent tusent iar, zwei hundert iar. vnd viere und ahzig iar . herant warent her Johans Panfile . her Lucas . her Reinboldelin || vnd her Niclawes von Kagenecke die vier meistere vnd der rat von Strazburg.

Pergament. Sigel der Stadt und des Herrn Wehelin.

Diese hochwichtige Urkunde gibt die einzige urkundliche Erwähnung Erwin's als Werkmeister. Zwar hatte schon Schneegans (Rev. d'Als. 1852, p. 114) von einer deutschen Urkunde aus dem Jahr 1287 gesprochen, welche Erwin nenne; allein diese ohne Nachweis gegebene Notiz entzieht sich jeder Controle. Das hier mitgetheilte Aktenstück des städtischen Archivs wurde

zuerst von Herrn Dr. Wiegand bemerkt, welcher die Güte hatte, mir es sofort mitzutheilen. Da Erwins Name in einer Rasur steht, lässt sich die Ursprünglichkeit der Stelle bezweifeln.

Nur im Vorübergehen sei darauf hingewiesen, dass die Urkunde Wehelin, den Herr Woltmann zum Architekten des Langhauses gemacht hat, wieder als Lonherre, d. i. als Kassenbeamten des Frauenhauses, erwähnt. Vgl. Repertorium Heft III, 343 f.

1338.

Anno Domini m⁰ . CCC . XXXVIII . feria quarta ante Marg(arete) virginis do Rud . Judenbreter meister waz do rechent her Heilmann vf unser frowen huse do zugegen warent der vorgenant meister . her Berhtold Swarber . her Götze von Grostein . her Clawes von Grostein . Henselin von Schoennecke . Joh. von Rosheim . Reinbolt zum Trübel . Wilhelm der metziger meister Gerlin (steht in Rasur, könnte auch Gerlacus sein), Erwine . meister Erlewin . meister Johannes Winlin . Clawes Snyder . Heintze Gire . Frantze Moteren(?) . vnd Ahlbrecht Mülbach . da het der vorgenant her Heilman ingenomen vnd empfangen fünf hundert pfunde . LXII pfunde . vnd X d . die het er wider gerechent vnd blibet schuldig von pfenningen XXXVI pfunde sibende halp schillinge minre . so sint die rebelute schuldig drü hundert pfunde die sullent sie geben zu herbste vnd XVII pfunt sehse schillinge minre di sol her Heilman innemen vnd sol sie vns wider rechenen, so blibet der vorgenant her Heilmann schuldig nune hundert vierteile weiszen vnd rocken vnd XXVIII vierteile vnd von gersten zwei hundert vierteile vnd VI vierteile . So blibet er ſchuldig von wine hundert fudere vnd zwei vnd sibentzig fuder.

Urkunde des Stadtarchivs, für die Geschichte der Erwin'schen Familie nicht unwichtig. In wiefern dieselbe die von mir aufgestellte Genealogie derselben bestätigt, bleibt einer besondern Ausführung vorbehalten.

1351.

Coram nobis Iudice curie Argentinensis constitutus Johannes dictus zu dem Trübel et Gerlacus magister operis fabrice ecclesie Argentinensis nomine civitatis Argent. locaverunt et concesserunt Lückeline filie quondam Rudolfi dicti Enecke civis argent. presenti coram nobis et conducenti ſibi et eius heredibus unum fundum ſeu vicum dictum in geſselin ſitum in civitate Argent. ante monasterium in dem fronehove bi dem burnen iuxta domum eiusdem Lückelin que nunc eſt ſtupa aurifabrorum ex alia iuxta horreum beate Marie Virginis pro annuo censu unius solidi denariorum Argentinenſium ab ipsa conducte et eius heredibus sine augmentatione dicti census solvendo . . . magiſtro et consulibus dicte civitatis nomine eiusdem civitatis de eodem fundo in feſto beati Martini annuatim ita quod quandocunque magistro et consulibus dicte civitatis placuerit quod tunc presens locacio ſit extincta et quod ipse vicus almenda sit prout fuerat hucusque . et in huius rei testimonium sigillum curie Argentinensis presentibus est appensum . Actum nonis Augusti . anno domini . milleſimo trecenteſimo quinquagesimo primo.

Pergamenturkunde des Stadtarchivs. Sigill. cur. Arg.

1399.

Die Rechnungen dieses Jahres sind nicht im Frauenhaus, doch haben sich dieselben, vermuthlich in dem den Pflegern übergebenen Exemplare, im Stadtarchiv erhalten. Am Samstage nach Pfingsten wird der Werkmeister (es kann dies nur der bald darauf abgesetzte Klaus v. Lohre gewesen sein) noch ausgezahlt; in der Frohnleichnamswoche fehlt seine Erwähnung; einige Wochen später heisst es denn:

VII gl. meister Vlrich dem nuwen wergmeister vnd sime Knechte zu vertrinckende vnd VII β. verzerte er in Nefselbaches herberge.

Diese Notiz lehrt uns zum erstenmale das Datum des Amtsantritts Ulrichs; dass derselbe bis 1418, seinem Todesjahr, in demselben verblieb, soll später gezeigt werden.

1419.

Wir Rülin Barpfenig Altammeister, Hug Zorn, Heylant Zorns seligen sun wilent stettemeister zu Straszburg vnd Johans Sturm von Sturmecke, pflegere, vnd Johans Schilling schaffener unser lieben frowen werkes zu Straszburg, verjehend vnd bekennent, das wir von zeheisse wegen maister vnd ratz der stat Straszburg vnser herren gewunnen haben, Meister Johanns Hiltzen von Kölle, zu eim wergmeistere des werkes vnd münsters vnser lieben frowen zu Straszburg, also, das er dem wercke vnd münster unser lieben frowen sol mit sinen künsten vnd meysterschaften dienen vmd tun, also das dem werg nützlich, gut vnd erlich ist vnd ime selber zimlich, die wile er gelebet, vnd darumb so versprechen wir ime, für vns vmd alle vnsere nachkommen an der selben pflegnifse, — von des werckes gute, vnser lieben frowen schaffen zu gebende, alle fronfaste fünf pfunt Straszburger pfennige vnd alle woche darzu fünf schilling pfennige, vnd sin herberge, da ein werckmeister biszher inne gesefsen ist gewesen, item fünf pfunt vür ein gewant zu Ostern, item jars zu sant Johanstag zu Süngichten ein stück holtzes in sin husz, item zwüschent den zwein mefsen vnser lieben frowen zwentzig vierteils korns in sin husz vnd jors zu sant Martinistag ein fuder wins in sin husz, vnd in ouch zu haltende in den eren als andere wergmeister sine vorfaren biszhar vor XXX jaren, vnd do vor von alterhar von vnsern vorfaren gehalten sint vngeverlich, vnd mit namen, so sollent wir noch unsere nachkomen an unsern ambachten noch nyeman von vnsern wegen ime nit vrlob geben, vmb keine leitwende, dann weres dar er missetete, oder missewürckte, vnd Meister vnd Rat zu Stroszburg die dann sient mit urteil bekentent, noch irer botten vnd werklute sagende, das er misseton oder missewürcket hette, oder das wür ein befsern kundent oder möhtent vinden, dann er ist, vnd das kunstlich were, so mögent Meister vnd Rat die dann sint, ime vrlop geben, obe sie wöllent, vnd nit anders on geverde vnd des zu eim woren urkunde so hant wir die vorgenant pfleger vnder yeglicher sin Ingesiegel an diesen brief gehencket vnd wann ich Johans . . . .

(Papier, ohne Siegel, unfertiger Entwurf.) Die Urkunde gibt, obgleich das Datum nicht angefügt ist, durch Mittheilung der Behörden das Jahr 1419

als Beginn der Hültz'schen Thätigkeit an; sie ist zugleich der erste urkundliche Beleg für die Herkunft desselben aus Köln.

1451.

Fürsichtigen ersamen vnd wysen, Min willig unverdrofsen dienste, sind ûwer fuersichtikait von mir berait, voran gnädigen lieben herren, als ûwere Ersamkeit minen herren von Ulme geschrieben vnd ottlich abschreifften mitgesandt hant, ainer ûschreibung, wie ich mich des wercks zu vnser lieben frowen by ûch, als ain kirchenmaister min leptag vnderwunden, vnd ouch buwe zu tun angefangen vnd zu geseit haben sulle vnd in befliefsung begerent, diewile ich mich zu minen herren von Ulme verpflicht hab mit inne zu schaffen, das ich den costen den das werck vff min zû sagen gehept habe, abtrage, mit mer wortten in ûwern briefe begreiffen etc., dieselben schrifften mir min herren von Ulme furgehept hand, die mich ettwas nit vnbillich fremd sin beduncken, angesehen, das ûch die sachen anders, dan ich die mit dem schaffner des wercks gehandelt han, fûrgehept sin, vnd das ir herkommen vnd verlauff der sache vnderricht wordent, gnädigen lieben herren, so ist es .... das nit, Ich bin vff ain zite zû ûwere wiszhait komen, vnd han begert ûwere werckmaister zu werden, darzû der Wiszbock von ûwern wegen vnd maister Hirtz von minen wegen gefügt wûrden, do redt der Wiszbock, wie ich mit minen herren von Ulme daran were, do sait ich ime das ich in ettwas zits zu dienen geredt hette, redt er daruff Sy wolten mich gern zu ainem maister empfahen, wan min zile uszkäme, das ich nieman dann allein minen herren von Straszburg solte verpflicht fin, vff das batt ich sy, mir zu den von Ulme, ze jar ain ryt oder zwen zu tun zu vergunden, wan ich inen von dienste wegen ettwas zu tun gehaissen hett, da antwurt mir der Wiszbock, ich sölt an maister vnd rate zu Straszburg vrlob vnd gunst nit von Straszburg komen, vnd ward da geredt, wann min zyle uszkaime, so sölt ich mit gelüpt vnd aiden tun, was ainem maister zû gehorte, vnd das solte verbrieft werden, vff das macht der schaffner anmornends (?) ain concept, was solde ain maister, vnd was man jm zû tun hette, an derselben concept liesz ich mich nit begnügen, vnd redt min notdurfft darin . Sprach er wölt ain ander concept machen, ob ich min Insigel by mir hett, da sprach ich, ich hab sie nit hie, vnd ist dehain entlich bestellung, noch geschrifft begriffen worden, ich han mich oûch weder mit gelüpt noch underwunden, vnd ist auch danen, nit anders dann als vor stat geredt noch verlauffen worden, dann hatt ich deszhalb ichzit verhaissen, ich wölt das halten als billich were, vnd main nach ergangen sachen, dem werck noch nieman deheinen abtrag oder bekere pflichtig zu sein, wol ist an̄ das nit, ich hab ettlich buwe, die zijte da ich zu Straszburg gewezen bin, angefangen, vnd min arbit darinnen getruwelich gethan, gott zû lob vnd ûch, vnd dem münster zû eren, vnd dehainen sold darüber begert noch empfangen, dann soviel die cost die mir worden ist, das ich billich wan das zu schulden kem̄et verdiene, daruber gnadigen lieben herren, so bitt ich ûwer fürsichtig wiszhait, zû male vlissig, Jr wöllent mich vmb miner willigen dienste willen verdrugen vertragen, vnd deszhalb vnangelangt lauffen, vnd das mit den pfleger vnd schaffner gethan schaffen vnd mich hiemit verantwurt haben, als ich ûch

sunder zwifels wol getruwe vnd main nach herkomen vnd gestalt, der sachen, billich süe, kan ich das yendert vmb üch, die üwern wnd das münster verdienen, des erbüt ich mich willig vnd beraitt. Datum vff Sonntag vor unsers hern fronlichnamstag Anno domini lj° (1451).

Matheus Enszinger
Kirchenmaister zu Vlme.

(Papier ohne Siegel).

Math. von Ensingen, Ulrichs von Ensingen Sohn, erscheint in den Rechnungen von 1450 nebst seinem Sohne Vincenz. Er hatte 1449 Bern verlassen und demnach nur etwa zwei Jahre in Strassburg als Werkmeister fungirt.

1486.

Wir dise nochgenannten Hanns Rüdolff von Endingen Ritter, Peter Schott Altammeister vnd Andres Haxmacher pflegere vnd Conradus Hammelburger priester schaffener des wercks vnser lieben frowen der hohen stifft zu Stroszburg bekennen vnd thun kunt meniglich mit difem briefe als die strengen fürsichtigen wisen meister vnd rat der statt Stroszburg, zü deren handen das genant werck statt, Meister Hans Hammer von Werde zü eim Werckmeister des obgenannten werkes uffgenommen vnd entpfangen haben vnd er ouch daruff gesworen hatt liplich zü gott vnd den heiligen mit vffgehepten fingern, vnd gelerten worten das vorgenant werck getruwelich zü regieren, zü versehen vnd zü versorgen mit siner kunst vnd arbeit vff das aller nützlichest vnd beste vnd des wercks nutz vnd fromen zü fürder vnd zü werben vnd sinen schaden zü warnen vnd zü wenden in allen dingen, so verre er kan oder mag. Item dhemen steinmetzen gesellen in der hütten hindern noch fürdern weder vmb gunst gobe liebe oder leit nid oder hasz noch durch sins eigenen nutzs willen dann welcher ine der beste vnd dem werck der nützlichest bedüncket, den sol er fürdern vnd instellen. Item das er nit me dann einen diener in sinem huse vnd costen haben sol, der den wochenlone entpfohet. Item das er in dem huse in dem fronhofe nebent dem geistlichen gericht wonen vnd seszhafftig sin sol vnd ine deheinem andern huse als alle werckmeister vor ime gethan haben off das er desterbasz zü den hütten vnd zü den gesellen warnemen vnd gesehen mag. Item das er dhein ander werck in statt oder land vndersten sol zu regieren oder zu ime nemen one der pflegere oder des schaffeners sunder erlouben wifsen vnd willen. Item das er deheinen nuven noch alten gebuwe an dem werck anfohen zü machen one der pflegere oder des schaffeners rat wifsen vnd wollen. Item das er die hütte nit über laden sol mit gesellen anders dann ime vun den pflegern vnd dem schaffener gegönnet vnd erloubet würt, es were dann das vngeverlich ein frömder oder zwen anderszwoher in der wochen inn die hütte kement vnd begertent das er sie fürdern solte; die möhte er die selbe woche also fürdern vnd nit lenger. Ouch sol er eym jeden gesellen verbieten des wercks geschwere als meyszel steinexe vnd anders nit usz der hütten zü tragen one erloubnüfs der pflegere oder des schaffeners. Item das gelt so wochentlich gegeben wurt von werck genant zugelt, sol geantwortet werden in die buchsse vnd do mit gehandelt

mit rot wifsen vnd willen der pflegere oder des schaffeners. Ouch sol die Blüesche (?) des wercks sin, vnd der werckmeister ein getreuwe vffseher dozü haben. Item er sol ouch niemans keinen stein veil bieten es sigent sarckstein oder andere one voranbringen pflegere oder schaffeners . vnd ob er an dem werck üt zit mifsbuwete oder verwarlosete oder sich anders domit hielte dann billich were vnd sich das mercklich und kuntlich erfunde, so hatt er sich begeben, das unnser herren meister vnd rat der statt Straszburg das zu sinem libe vnd gut richten vnd rechtfertigen mogen, wnd ob er darüber jemer einicherley ansproch oder forderung hette oder gewenne an das werck oder an die pflegere vnd schaffener oder sie widerumb an ine keynerley uszgenommen, vnd das nit güttlich übertragen werden kunde, semlichs sol er nyergent anderszwo verrechtigen vnd rechtlich vsztragen, dann vor meister vnd ratt der statt Stroszburg oder dahin sie das wisent vnd was do erkant wurt stete vnd veste zu halten on allen uszzugk vnd intragk. Wann er sich ouch nit hielte zu willen pflegener vnd schaffeners zü nutze des wercks, so mögen pflegere vnd schaffener ime vrlop geben vnd einen andern werckmeister uffnemen . vnd sol er des deheinen widersatz thün noch niemans von sinen wegen. Er sol aber nit maht haben, vrlop zu fordern alles by sinem obgemelten geschworenen eyde. Alszdann das alles ein sunder brieff wiset der das werck darumb von ime versigelt inne hatt. Daruff vnd dogegen so habent wir die obgenanten pflegener vnd schaffener für uns vnd unser nachkommen von des egenanten wercks wegen zugeseit dem egenannten meister Hans Hamer zü geben zum ersten alle woche einen Rinischen gulden, summer vnd winter glich, item alle jore sehs elen lynisch tuchs für ein cleidt als anderen gesinden off dem huse, item zehen fierteil rocken zwüschent den zweyen mefsen vnnser lieben frouwen tag der eren vnd der hindernd. Item alle jore ein gemein fuder wins in dem herbst von Bibelnheim. Item ein hundert sumpest kentes[1]) Item ein viertel wins vff sant Martins nacht. Item zu wyhnahten zwen sweigkese. Item ein lebekuchen vnd ein ledelin mit zinszbrot als andern des wercks güten fründen. Item zehen schilling pfennige sinem gesinde zü wynahten zü hantgifft. Item zu Ostern ein lamp vnd hundert eyger. Item alsz dick man die gemeinen stöcke im münster uffthut dirthalb schilling pfennige. Item so dick man ein grap ime münster vffthüt, gehört ime fünf schilling pfennige von den ihenen denen die greber sint. Item altz dann der werckmeister der dryer einer ist die die gebuwe inn der statt Stroszburg besehen vnd darüber sprechen sollent, do von gefellet ime das driteil. So hatt er ouch maht alle gebannen firtag vnd hochzittlich tage vff dem huse zü efsen. Mit sollichen lone, nützen vnd gefellen er sich ouch benugen lafsen sol, vnd das werck ouch die pflegere vnd schaffener niemes höher drengen inn deheinen weg . vnd des alles zü woren vrkunde so habent wir die obgenanten pflegere vnd schaffener vorabe des wercks insigel vnd darzu vnnser vierer insigele gehenket offenlich an diesen brieff . der geben ist vff montag nechst noch

[1]) Kentes — Kentwein, vinum medicatum? Oberlin.

sant Margreden tag der heyligen jungfrouwen als man zelt noch christi vnseres herren geburt vierhundert achtzigk vnd sechs jore.

Pergament mit fünf Siegeln: des Werkes, Her Rüdolffs, Her Peters, Juncker Andrefs, des Schaffners.

Die in vieler Hinsicht hochinteressante Urkunde gibt das Datum des Amtsantritts von Hans Hammer, desselben Meisters, welcher für Johann Geiler aus Kaisersberg die berühmte Kanzel erbaute. Dass er identisch ist mit Hans Meiger, lässt sich jetzt nicht mehr bezweifeln. Letzterer Name erscheint urkundlich in einem Spruchbrief von 1487 (Bez. Archiv, Spach, Inventaire III. 334. G. 3650). Wie lange Hans dem Bau vorstand, ist ungewiss. Das Heckler'sche Manuscript lässt ihn nach Jakob von Landshut (1494—1509) wieder 1510—1520 (?) im Amte sein.

---

# Der angebliche Sebald Schonhofer.

Als das Haupt der Nürnberger Bildhauerschule des vierzehnten Jahrhunderts gilt gewöhnlich der Bildhauer Sebald Schonhofer, welcher um 1361 die Sculpturen an der Vorhalle der Frauenkirche und etwa gleichzeitig auch die Statuen am »Schönen Brunnen«, beide in Nürnberg, gefertigt haben soll.

Die Statuen der Vorhalle der Frauenkirche sind aber sehr verschieden nach Arbeit und Werth, lassen, abgesehen von den modernen Restaurationen, wenigstens vier verschiedene Meister erkennen, sind auch, wie die an den Consolen derselben angebrachten Wappen beweisen, von verschiedenen Familien gestiftet.

Auch die Statuen am schönen Brunnen sind von verschiedenen Händen gearbeitet und sind, so weit man nach den noch erhaltenen, im Germanischen Museum befindlichen Resten der alten Statuen urtheilen kann — denn die Statuen am Brunnen selbst sind gelegentlich der Restauration des Brunnens in den Jahren 1821—1824 meist neu gefertigt und sind keineswegs getreue Copien der alten — im Allgemeinen viel besser, als jene an der Vorhalle der Frauenkirche, zeugen zum Theil von einer bewundernswürdigen Kenntniss der Formen, vielem Geschmack und grosser Geschicklichkeit ihrer Verfertiger, sind besonders in den Köpfen und Gewändern mit solcher Vollendung ausgeführt, dass ich nicht anstehe, sie den bessern antiken Statuen gleichzustellen. Sie gehören ohne Zweifel zu den allerbesten plastischen Arbeiten des vierzehnten Jahrhunderts.

Da der schöne Brunnen, wie Baader aus alten Rechnungen nachgewiesen hat, in den Jahren 1385—1396 von dem Parlier Heinrich erbaut worden ist, werden die Statuen an demselben bald nachher gefertigt worden sein. Die Meister derselben kennen wir nicht aus beglaubigten urkundlichen Nachrichten. Sie werden unter denjenigen sein, deren Namen v. Murr in seinem Journal

für Kunstgeschichte (Bd. II, Seite 44—46) und Baader in seinen Beiträgen zur Kunstgeschichte Nürnbergs (Heft I, Seite 3—4) verzeichnet haben. Zwar befindet sich jetzt an der am Brunnen befindlichen Statue Kaiser Karl IV. und zwar am Brustharnisch desselben die Inschrift »Schonhofer« und die Jahreszahl 1361. Doch ist diese Inschrift neu und geradezu gefälscht, an Stelle der alten, auf dem Torso der alten Statue des Kaisers im Germanischen Museum noch wohl erhaltenen Inschrift:

ich⊙hof⊙

und

aurg

gesetzt worden. Die Tradition, dass die Statuen am schönen Brunnen um 1361 von Sebald Schonhofer gefertigt worden seien, ist demnach völlig unbegründet.

Auch die Vorhalle der Frauenkirche kann nicht um das Jahr 1361 gleichzeitig mit der Kirche erbaut worden sein. Sie ist vielmehr, wie eine kritische Untersuchung derselben in technischer, künstlerischer und historischer Beziehung ergeben hat, ein späterer Anbau an die vorher schon fertige Westfaçade der Frauenkirche und ist wahrscheinlich erst am Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, — in den Jahren 1411 und 1413 wurde, wie Baader (Beiträge I, Seite 172) mitgetheilt hat, daran gearbeitet, — erbaut worden. Die Künstler derselben und ihres plastischen Schmuckes sind uns ebenfalls nicht in glaubhafter Weise überliefert.

Während alle ältern Chroniken von Nürnberg (Meisterlein, Müller etc.) und auch die ältern Beschreibungen von Nürnberg (Merian, Wagenseil, Falkenstein, v. Murr) über die Meister der Statuen an der Frauenkirche und dem schönen Brunnen schweigen, auch Doppelmayr sie nicht kennt, und v. Murr in seinem Journal für Kunstgeschichte (Bd. II, Seite 44) ausdrücklich gesteht, dass er die Namen derselben nicht kenne, bringt v. Murr in der zweiten Auflage seiner Beschreibung von Nürnberg (vom Jahre 1801) plötzlich den Namen Schonhofer, ohne seine Quelle für denselben anzugeben. Diese Quelle kann jedoch nur Siebenkees sein, welcher in seinen Materialien zur Nürnbergischen Geschichte (Bd. I, Seite 66) darauf aufmerksam macht, dass der Kupferstecher Thomas Hirschmann im Jahre 1683 das Porträt*) des »Sebald Schonhofer, Bildhauer der Frauenkirche und des schönen Brunnens« in Kupfer gestochen habe. Aus dem viel benutzten Buche v. Murr's ist dieser Name dann in alle späteren Beschreibungen von Nürnberg, in das Buch von Rettberg und daraus in alle neueren kunstgeschichtlichen Werke übergegangen. Wie der Name an sich schon verdächtig ist, so lehrt auch die Betrachtung dieses Kupferstichs, dass das Porträt (und vielleicht auch der Name) von Hirschmann oder seinem Auftraggeber zu einem uns jetzt nicht mehr bekannten Zwecke erfunden worden ist. Der Name Schonhofer ist demnach aus der Kunstgeschichte gänzlich zu streichen.

*R. Bergau.*

*) Dasselbe ist überaus selten. Panzer führt es in seinem Verzeichniss von Nürnbergischen Porträten auf.

# Ist das Sakramentshäuschen zu Schwabach ein Werk des Adam Krafft?

Alte, noch heute lebendige Traditionen, welche bisher nur in seltenen Fällen durch eine wissenschaftliche Kritik in ihre richtigen Grenzen gewiesen sind, schreiben fast alle irgendwie bedeutenden Kunstwerke aus dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts in Nürnberg und Umgegend den berühmten Künstlern Albrecht Dürer, Adam Krafft, Veit Stosz und Peter Vischer zu. So viel diese trefflichen Männer auch geschaffen, so geht die grosse Anzahl alles dessen, was die ihre Verdienste dankbar anerkennende Nachwelt ihnen zuschreibt, doch weit über ihre Kräfte, ja die Kräfte eines Menschen überhaupt, hinaus. Ausserdem würden die Künstler, und besonders der grösste unter ihnen, A. Dürer, mit dessen Namen wirklich Unfug getrieben wird, sich oft wenig geschmeichelt fühlen, wegen ihrer angeblichen Autorschaft von Werken, welche, wenngleich zuweilen recht gut, doch weit unter ihnen stehen. Diese Sucht, alle hervorragenden Kunstwerke der bezeichneten Periode mit den genannten, berühmten Namen in Zusammenhang zu bringen, beruht nicht nur auf einem Mangel an Kunstkritik, sondern auch auf einer nur unvollständigen Kenntniss der Kunstzustände jener Zeit überhaupt, und ihr wahrer Grund ist oft genug nur Gewinnsucht.

Die genannten Männer waren im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts nicht die einzigen bedeutenden Künstler, welche in den betreffenden Fächern arbeiteten, sondern sie bildeten nur die äussersten Spitzen einer grossen Anzahl anderer, oft nahezu ebenso bedeutender, oder doch nicht viel geringerer Künstler, deren Namen uns durch Zufall und weil die genannten grossen Meister durch ihren Glanz alle andern verdunkelten, uns nicht erhalten sind, oder wenn erhalten, bis jetzt nicht mit den vorhandenen Werken in Zusammenhang gebracht werden konnten.

Die hohe Bedeutung Nürnbergs in künstlerischer Beziehung am Ende des fünfzehnten und im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts beruht eben auf der grossen Anzahl im höchsten Grade durchgebildeter Handwerker, welche zum Theil zu Künstlern höhern oder geringern Grades sich emporgearbeitet hatten. Die Wahrheit dieser Ansicht wird nicht nur durch die Menge von Künstlernamen, welche v. Murr und Baader aus Urkunden gezogen haben, sondern vorzüglich auch durch die unendliche Fülle von Nürnberger Kunstwerken aller Art bewiesen, die freilich nur zum kleinern Theil in Nürnberg selbst noch vorhanden, zum allergrössten Theil aber über alle Länder der gebildeten Welt zerstreut sind, so dass kaum eine namhafte Kunstsammlung vorhanden sein dürfte, welche keine nürnberger Arbeiten aufzuweisen hat, zum Theil aber auch bereits zerstört sind und durch Unverstand oder bösen Willen leider auch in unsern Tagen noch oft genug zerstört werden.

Dass wir von vielen vortrefflichen Werken der bezeichneten Kunstperiode die Urheber nicht mehr angeben können, liegt zum Theil auch an der Be-

scheidenheit der Künstler jener Zeit, welche sich als einfache Handwerker betrachteten, ihre Werke mit aller Liebe und Sorgfalt vollendeten so gut sie es vermochten, und dann fortgaben, ohne Besorgniss, ob man ihre Namen kannte oder nicht, ähnlich, wie heute z. B. die Tischler die kunstvollsten Schränke und Tische ohne Bezeichnung ihres Verfertigers lassen. Viel wichtiger erschien in jener Zeit bei öffentlich aufgestellten Kunstwerken die Bezeichnung des Stifters oder Donators durch Wappen oder Bild. Nur wenige Künstler setzten ihren Namen oder Monogramm, das ursprünglich nur eine Art Schutz gegen unbefugte Nachbildung gewesen zu sein scheint, auf ihr Werk. Letztere werden jetzt aber oft nicht verstanden, können entweder gar nicht oder nur zweifelhaft gedeutet werden. Daher werden wir über die Urheber vieler bewunderter Werke wohl für immer in Ungewissheit bleiben, wenn nicht etwa zufällige Aufzeichnungen von Zeitgenossen oder Contracte, welche Besteller und Verfertiger abgeschlossen haben, aufgefunden werden.

Ueber die Werke des trefflichen Steinmetzen Adam Krafft sind wir durch Neudörfer's Aufzeichnungen im Allgemeinen gut unterrichtet. Doch ist sein Verzeichniss wohl nicht ganz vollständig. Es ist demnach nicht befremdend, dass dem Meister auch noch viele andere Werke zugeschrieben werden. Zu diesen gehört u. A. auch das etwa 13 Meter hohe, wohl erhaltene Sakramentshäuschen in der Pfarrkirche zu Schwabach, welches in Nürnberger Künstlerkreisen jetzt allgemein für ein Werk Krafft's gehalten wird. Seit einiger Zeit zieht jährlich am Johannistage eine Schaar junger Künstler nach Schwabach, hält an diesem Sakramentshäuschen eine kleine Gedächtnissfeier für Krafft und legt zu seinen Ehren einen Kranz nieder.

Prüfen wir nun, um zu einem einigermassen sichern Urtheil darüber zu kommen, ob Adam Krafft der Verfertiger desselben sei oder nicht, zuerst die schriftliche Ueberlieferung und dann das Werk selbst im Vergleich mit andern beglaubigten Werken dieses Meisters.

Die älteste Nachricht über Krafft und seine Werke verdanken wir, wie erwähnt, dem gleichzeitig mit Krafft lebenden, berühmten Nürnberger Schreibmeister Johann Neudörfer, welcher im Jahre 1547 allerlei Notizen über die ihm persönlich bekannten Künstler und ihre Werke zusammentrug. Neudörfer gibt ein reichhaltiges Verzeichniss der Werke Krafft's, nach welchem der ungenannte Verfasser des im Jahre 1822 erschienenen ersten Heftes der »Nürnbergischen Künstler« ein chronologisch geordnetes Verzeichniss derselben aufstellen konnte, mittels dessen wir die Thätigkeit des Meisters vom Jahre 1490 bis an seinen im Jahre 1507 oder 8 erfolgten Tod, von Jahr zu Jahr verfolgen können. Die Zeit des Meisters ist mit den dort aufgeführten Werken so vollständig ausgefüllt, dass er ausser den genannten nur wenige, kleinere Sachen gefertigt haben kann. Das Sakramentshäuschen in Schwabach wurde, laut Inschrift, im Jahre 1505 fertig. Da Krafft es aber schwerlich vor der im Jahre 1500 erfolgten Vollendung seines Hauptwerkes, des Sakramentshäuschens in St. Lorenz zu Nürnberg, angefangen haben wird und er in der Zeit von 1500 bis 1505 noch mehrere andere grössere Werke, darunter die Grablegung in der Holzschuher'schen Kapelle, geschaffen hat, blieb ihm für Ausführung

eines so grossen Werkes schwerlich noch Zeit übrig. Ausserdem ist es nicht wahrscheinlich, dass Neudörfer, welcher von dem Sakramentshäuschen in St. Lorenz ausführlich spricht, ein so grosses Werk, wie das Sakramentshäuschen in Schwabach ist, vergessen haben sollte, wenn Krafft es selbst verfertigt hätte oder mit demselben auch nur in irgend welcher Verbindung stände.

Von spätern Schriftstellern gibt Sandrart nur einen kurzen Auszug aus Neudörfer, und Doppelmayr, welcher seine über Nürnberger Künstler und Mechaniker zusammengetragenen Notizen im Jahre 1730 publicirt hat, geht über Krafft nur ganz kurz hinweg. In den Nachrichten über Schwabach, welche J. H. v. Falkenstein im Jahre 1756 mit grossem Fleiss zusammengestellt hat, ist weder über den nach Neudörfer's wenig glaubwürdiger Angabe — denn Krafft hatte in Nürnberg ein eigenes Haus und eine Ehefrau — im Jahre 1507 in Schwabach erfolgten Tod, noch über den Verfertiger des Sakramentshäuschens, irgend eine Notiz vorhanden. Auch alle spätern Autoren, welche über das Werk oder den angeblichen Künstler desselben geschrieben haben, Fiorillo, Waagen, M. M. Mayer (in dem Nürnberger Kunst- und Alterthumsfreund) wissen nichts davon. Die Nachricht, dass Adam Krafft der Verfertiger dieses Werkes sei, erscheint in der Literatur zuerst im Jahre 1831 in dem Anhang zu dem vierten Hefte der »Nürnbergischen Künstler«, woselbst Seite 58 bis 59 die Sakramentshäuschen zu Schwabach, Kalchreuth, Fürth und Katzwang kurzweg, ohne Begründung dieser Ansicht, als Arbeiten Krafft's aufgeführt werden. Bald darauf hat Martini, »rechtskundiger Bürgermeister von Schwabach«, diese Vermuthung in Nr. 53 des Stuttgarter Kunstblatts vom Jahre 1832 wiederholt und sie durch Hinweis auf die »Aehnlichkeit der Construction«, auf Tradition, die Jahreszahl 1505 und den angeblichen Tod Krafft's in Schwabach zu begründen versucht. Später haben diese Notiz Nagler (in Bd. VII seines Künstler-Lexikons), Petzold (in seiner Chronik von Schwabach) und R. v. Rettberg (sowohl in die erste, wie in die zweite Bearbeitung seiner Kunstgeschichte Nürnbergs) aufgenommen. Aus Rettberg haben Förster, Kugler, Sighard, Otte, Lotz u. A. diese Notiz als nicht beglaubigt in ihre Werke übernommen, während andere Forscher, wie Lübke, sie unbeachtet gelassen haben. Wanderer endlich, welcher nicht nur die Werke von Krafft selbst, sondern auch die seiner Schule zur Anschauung bringen wollte, hat alle genannten Sakramentshäuschen und noch einige andere abgebildet und ist der Ansicht, dass einige derselben, darunter das Schwabacher, »unter dem Namen des Meisters aus seiner Werkstatt hervorgegangen« seien.

Das Sakramentshäuschen zu Schwabach besteht, wie die meisten Sakramentshäuschen *) jener Zeit, aus einer schlanken Thurmpyramide mit spätgothischen, den Verfall dieser Kunstweise verkündenden Detailformen. Sie ist phantastisch angelegt, mit realistischem Pflanzen-Ornament und figürlichen Darstellungen in reichster Weise ausgestattet, hat im Ganzen und in vielen Einzelnheiten viel Aehnlichkeit mit dem fünf Jahre vorher fertig gewordenen,

*) Aehnliche befinden sich auch in Nördlingen, Esslingen, am Niederrhein, in Oesterreich etc.

gewiss schon damals hochberühmten Sakramentshäuschen in der Lorenzkirche zu Nürnberg und ist wohl als Nachahmung desselben zu betrachten. Es ist mit vielem Geschick componirt und baut sich sehr hübsch auf. Aber die Willkürlichkeiten, welche den Verfall der Gothik charakterisiren, nehmen schon zu sehr überhand. Auf das Material und die durch dasselbe bedingte Construktion ist gar keine Rücksicht mehr genommen. Es ist componirt, als sollte es in Holz ausgeführt werden. Die Säulen und Pfeiler sind viel zu schlank, als dass sie die auf ihnen ruhende Last tragen könnten. Der Baldachin des Mittelbaus mit der Gruppe der Krönung der Maria, welcher besonders schwer ist, war nicht anders zu halten, als mittels starker Consolen, welche in die Wand der Kirche eingemauert sind. Da dieselben gar keine Kunstformen haben, stören sie die Harmonie des Ganzen in auffallender Weise und veranlassen den Gedanken, der Meister habe das Gewicht der Steinmassen vorher nicht berechnet, wäre nach Vollendung des Ganzen beim Aufbau desselben in Verlegenheit gerathen und hätte zu diesem letzten Mittel greifen müssen. Auch die obern Fialen sind sämmtlich durch Eisenstangen in der Kirchenwand befestigt. Diese Fehler, eine Folge der Vernachlässigung der Tektonik, sind auf der von Wanderer (vom Langhause aus) gezeichneten Ansicht möglichst verdeckt, treten aber bei der Ansicht vom Hauptaltar aus sehr störend hervor. Die Ausführung im Einzelnen ist mit grossem technischen Geschick — ein Resultat der lange Zeit blühenden Nürnberger Steinmetzschule — gemacht, aber die Formen sind keineswegs meisterhaft und eines Krafft würdig. Die Säulen und Fialen sind meist als Baumäste mit Rinde gebildet und ganz naturalistisch behandelt. Alles Laubwerk ist überaus kraus und in solcher Fülle angebracht, dass dadurch die Klarheit leidet. Die Statuen und Reliefs sehen in Betreff ihrer Ausführung den beglaubigten Werken Krafft's nicht entfernt gleich. Die Köpfe der am Fuss angebrachten, ganz rohen Prophetenfiguren, welche Aehnlichkeit mit Krafft haben sollen, beweisen nichts für die Autorschaft dieses Meisters.

Das Resultat meiner Untersuchung ist also, dass beglaubigte ältere Nachrichten darüber, dass Adam Krafft der Künstler dieses Werkes sei, nicht bekannt sind, und dass dasselbe in Betreff seiner künstlerischen Durchführung des Krafft nicht würdig ist. Die Aehnlichkeit dieses Werkes mit Krafft's hochberühmtem Sakramentshäuschen in der Lorenzkirche ist eine nur ganz allgemeine, welche durch dieselbe Schule und dieselbe Zeit, in welcher beide entstanden sind, so wie das Verhältniss von Original zu Nachbildung ihre genügende Erklärung findet.

Es bleibt uns also nichts übrig, als anzunehmen, dass irgend ein dem Namen nach uns nicht bekannter Steinmetz, an welchen Nürnberg im fünfzehnten und auch in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts überaus reich war, das Sakramentshäuschen auf Kosten des damals in Schwabach hoch angesehenen Münzmeisters Hans Rosenberger, dessen Wappen an der Galerie angebracht ist, angefertigt habe. *R. Bergau.*

---

# Urkunden zur süddeutschen Baugeschichte.

Mitgetheilt von Dr. **Messmer.**

1598 Juli 17.

Erzherzog Matthias an Herzog Maximilian.

Unser freuntlich willig dienst . . . Nachdem uns der Röm: kai: Mt. hofkriegsrat und paussuperintendent der grenitz-gebew in Hungarn und Osterreich Hans Albrecht von Sprintzenstain freiher etc. gehorsamblich berichtet, das sich bei E. L. zu Munchen sein hievor gewester hauspfleger Georg Rauch so alda in der Jesuiter collegio von schönen stuccho wurtzgarten geschir und dergleichen sachen gearbeit, sich noch aufhalte, dessen wir nur auf ain Zeit da E. L. seiner entraten könten, wol bedürften hierumb so gesinnen wir an E. L. hiemit freüntlich, ime Rauchen nit allein zu uns herab in gnaden zu erlauben und dasjenig darumb ime vorbesagter von Sprintzenstain mit sich zubringen zugeschrieben, herab zu füern zuvergönnen, sonder da auch E. L. von mörmuschln schwanningen tufstainen und selzamen gewechsen was übrig hetten, uns damit freunt- und vetterlich zuwilfaren und ime Rauch auf unsern uncosten mit herab zuführen anhendigen zu lassen. Sonst hat auch er von Sprintzenstain E. L. obristen paumaister dem Friedrichen noch umb ain andere person herabzulassen geschriben do si uns auch denselben vetterlich herab verstatten wolten, erzaigten si uns sonders angenembes gefallen Dero wir in almügliche weg hinwider lieb und freuntschaft zuerzaigen genaigt..... Geben in der stat Wien den sibenzehenden tag monats July anno etc. im achtundneunzigisten. Mathias.

Staats-Archiv München a. 30/11 f. 27 Orig.

1598 Juli 26.

Hans Albrecht von Sprinzenstein (kais. Hofkriegsrath und Bausuperintendent der Grenzgebäude in Ungarn und Oesterreich) an Herzog Maximilian.

Durchlauchtigister hochgeborner fürst . . . . thue E. f. D. gehorsambist zu wissen, das derselben geliebter her vötter ertzhertzog Mathias zu Österreich etc. mir genedigist auferlegt in der kai: purgk alhie zu Wien derselben ein klaine capeln wie auch nit weit darvon ein klaine grotta zuezurichten und pauen zu lassen wie dan in wenig tagen was das gemeir belangt, baide verferttigt sein werden. Weil aber hechstermelte f. d. die capellen mit stuccho und geistlichen malwerch sauber zieren wolt lassen, desgleichen die grotta mit stuccho groteska und muschlwerck füerderlich zu erichten, weil aber dergleichen leit alhie die darzue tauglich nicht zubekomen hat I. f. D. mier genedigist auferlegt uber des schreiben so dieselb E. f. D. vötterlich zugethan derselben ausfüerlich die leit zu benennen die von Münichen auf dem wasser füerderlich herab zu ziechen von E. f. D. erlaubnus haben sollen, als erstlich den Antoni Grotteschka maller gar auf eine kurtze zeit füers ander gleichergestalt der Ruepert Scultor fürs drit mein gewesner hauspfleger Georg Rauch, fürs viert zwen oder drei maurer sogar wol und fleissig tünichen, und da müglich das

sie auch von stuccho wo nit recht arbaiten aufs wenigist dem Georg Rauch meinem gewesnen hauspfleger wol zuehelffen könden. Ich hab selbs maurer zu münichen neben meinem hauspfleger gebraucht die nicht allain im wol zuegeholffen sondern selbst von stuccho arbaiten können, zweifel nicht, es werde dergleichen leit daselbst nicht manglen, es wüert der Antoni und Rupert in gar kurzer zeit die klaine arbait balt verrichten können; aber gesetzt der Ruepert kont so lang nicht herunden bleiben, das er etwo fur E. D. genedige sachen zumachen het, so kann er aufs wenigist allhie ein mass zu den figuren nemen und I. f. D. zu deren gefallen der figuren halben ein model machen; si werden im grossen werck allain vom laimb gemacht, alsdan gebrent und wie ein märblstain weis angestrichen.

Ferner begert der ertzhertzog an E. f. D. was dieselb nach und nach zu auspösserung deren grotta im klainen gärtlen von muschel tufstain und anderem seltzamen gewächs zu Münichen nicht mer bedürffen derselben vetterlich in fäslen oder truechen eingeschlagen, herab folgen zu lassen und mogen sich E. f. D. vergewissen, das deren geliebter her vötter sollichc grosse freuntschaft umb dieselb zuverdienen und in einem merern zuerwidern jederzeit willig bereit sein wüert. E. f. D. können nit glauben was der her füer ein verlangen hat die capeln und grotta balt zu vollenden; es freien sich auch I. f. D[t.] nit wennig auf die Münicherischen gueten arbaiter und scheme mich gnedigister Her das in der stat Wien kain ainiger maurer der ein glaten dünich zieren kont vil weniger ein gwölb von stuccha machet hetten dergleichen E. f. D[t.] leit ein wenig ein gibs im vorrat, thätten dieselb deren geliebten hern vöttern ein sonders angenembes gefallen mit den muscheln auf dem flos herabzuschicken.

Vernner hab ich meinem gnedigisten hern gesagt, das ich zu Munichen in die zeughaus wonung (so aber nie aufgeschlagen worden) etliche nusspämene tieregerücht machen lassen under aus der ains darauf mit vergulden puechstaben geschriben stet per non tormiere; der Georg Rauch mein gewesener pfleger und Veit Humpl zeugschreiber zu Munichen im fuerstlichen zeughaus werden wol wissen, wo mans hingelegt dan I. f. D[t.] dergleichen tiergerücht jetzt auch wolten machen lassen. Bit derowegen E. f. D[t.] die wellen deren geliebten hern vöttern das tiergericht volgen lassen.

Was nun auf das floslon und zerrung deren leit so jetzt herab komen fuer uncosten auflauft, wel E. f. D[t.] der camer genedigist auferlegen, das man michs ausfuerlich avisir; wil ich dem flosman der die sachen herab fiert das gelt und den aufgewenten uncosten zuestellen machen.

. . . . . . .

Wien den 26. Juli a[o.] etc. 98.

E. f. D[t.]

unterthenigster gehorsamer diener

Hans Albrecht frhr. von Sprinzenstain

auf Neuhaus.

Staats-Archiv München a. 30/12 f. 31 Orig.

1598 August 7.

Herzog Maximilian an Sprinzenstein.

. . . . Uns ist dein underthenigist schreiben wol und zue recht gelifert worden, daraus wir verstanden, welchermassen der durchleuchtigst fürst unser freuntlicher lieber vetter her Mathias ertzhertzog zue Österreich etc. uns freunt vetterlich ersuechen lassen das wir deroselben zue vorhabenden iren gepeuen etliche persones so von stuccho muschelwerch und dergleichen sachen arbaiten künden auf ein zeitlang hinunter schicken sollen. Nun sind wir zwar nit ungenaigt, I. L. nit allain in disem, sonder noch mererm allen freunt vetterlichen willen und mögliche wilferigkait zuerzaigen, wir könden dir aber gnedigst nit pergen, das und sovil erstlich den Antoni maler anbelangt, da ist derselbe also beschaffen, das er selbsten wenig oder schier gar nichts mer arbait sonder schaffet allain an und sihet allenthalben zue, also das er vermuethlich dergleichen rais nit leicht auf sich nemmen würdet. Zue deme so brauchen wir ine der zeit in unsern selbst aignen sachen davon wir ine je nit entlassen künden so balden er aber damit fertig, wellen wir ime gar gern gnedigst erlaubnus geben. Der Rauch und Ruepprecht, wie auch die andern maurer so mit gips und dem tünchen umbgehen könden sein nit in unserm dienst sonder burgersleut alhie und arbaiten für sich selbsten, wir wellen aber nit underlassen deswegen mit inen handlung zu pflegen, ob sie auf ein zeit hinunter raisen mechten. Was dan die muschel, tufstain und andere seltzame gewechs, so wir in dem clainen gärttl alhie gebraucht anbelangt, da haben wir der zeit nit allain gar nichts überiges sonder es ist [maisten] thail [zuvor I. L. zuegeschickt, der uberrest zu aus]pesserung der grotta in dem bemelten clainen gärttl verbrauchet worden, also das allain noch etliche gar wenige und nur sachen [die man teglich zum ausbesser bedarf] verhanden. Welest uns demnach bei wolermelts ertzhertzogen L. das wir irem begern und unserm selbst verlangen nach nit wilfaren kinden, entschuldigen . so wir dir hinwiderumb antwortlich anfüegen wellen . . . Datum München den 7. Augusti a. 98.

Staats-Archiv München a. 30/12 f. 37 Concept-Copie.

(Aus dem k. Staats-Archiv in München. Abschrift mir von Dr. Stieve zur Veröffentlichung gütigst überlassen. Dr. Messmer.)

---

Anmerkung. Die [] gesetzten Stellen sind eigenhändige Verbesserungen des Herzogs.

## Andrä Yllmer,

Uhrmacher zu Innsbruck. Urkundlich 1558—1585.

Andrä Yllmer, vielleicht der berühmteste deutsche Uhrmacher seiner Zeit, übte seine Kunst urkundlich von 1558 bis 1585 in Innsbruck aus, wo

er zuerst als Inwohner, später als Bürger gelebt hat*). Er scheint jedoch kein geborener Innsbrucker gewesen zu sein, da er zuerst als Inwohner erscheint und erst später die Bürgerrechte erhielt. Wahrscheinlich gehörte er der gleichnamigen Familie an, welche noch 1560 zu Sterzing in zahlreichen Zweigen blühte. Der Name dieses Meisters wurde verschieden geschrieben, urkundlich heisst er bald Yllmair, bald Yllmer. Er selbst schrieb nach der Inschrift an einer seiner Uhren Ilmar, was nach dem hiesigen Dialekte, nach welchem e wie a ausgesprochen wird, gleichbedeutend mit Illmer wäre.

Eine Zeit lang concurrirte mit Yllmer ein anderer berühmter Innsbrucker Uhrmacher, Niclas Lantz, welcher verschiedene kostbare Uhren für die in Innsbruck Hof haltenden Töchter K. Ferdinand I., für Erzherzog Karl, ja für den Kaiser selbst verfertigte. Nach seinem Tode fielen die Hofbestellungen ausschliesslich Yllmer zu, welcher seinen berühmten Nebenbuhler offenbar schon bei dessen Lebzeiten überflügelt hatte.

Die Uhren beider Meister zeichneten sich in doppelter Beziehung aus, einerseits durch die künstlerische Hülle, welche die Mechanik ihres Uhrwerkes umgab und andererseits — was bei Uhren eben die Hauptsache ist — durch ihren exacten Gang.

Was das künstlerische Kleid anbelangt, in welchem der Uhrmacher sein Werk in die Welt schickte, kann man so ziemlich sicher annehmen, dass das nicht seine Arbeit, sondern die eines Mannes von Fach war. Das Verdienst des Uhrmachers in dieser Beziehung dürfte sich lediglich darauf beschränken, eine gute Wahl unter den betreffenden Künstlern getroffen zu haben. Die hohen Ansprüche, welche die Zeit des guten Geschmacks nach allen Richtungen stellte, bedingten entschiedenes Zusammenwirken von Kunst und Handwerk. So finde ich urkundlich die hervorragendsten Maler der Maximilianischen und Ferdinandeischen Zeit mit Aetzen und Vergolden von Harnischen beschäftigt, die dann einfach als Werke der berühmten Plattner Seusenhofer in die Welt gingen. Zum Gitter des Grabmals Maximilians I., dem vielbewunderten Meisterwerk von Schlosserarbeit, machte der Maler Paul Trabl die Zeichnung. Die prachtvollen Helmparten der Trabanten Erzherzog Ferdinands äzte der Maler Hans Polhammer. Die prachtvoll ausgestattete Uhr des Niclas Lantz, welche 1549 von Erzherzog Karl angekauft wurde, erhielt ihren künstlerischen Schmuck durch den Innsbrucker Goldschmied Rudolf Köllinger**) und wer weiss, ob nicht auch dieser wieder nach Zeichnungen eines Malers arbeitete. Stehen mir auch keine urkundlichen Belege für den Nachweis zu Gebote, dass auch die Uhren des Andrä Yllmer ihre künstlerische Zier nicht von seiner eignen Hand erhielten, so wird ausser dem Obgesagten auch die grosse Menge der von ihm verfertigten vornehmen Uhren darauf schliessen lassen, denn

*) Das urkundliche Material zu dieser Skizze entnahm ich den Copial- und Raitbüchern des k. k. Statthalterei-Archivs zu Innsbruck.

**) »Dem Rudolf Köllinger, Goldschmied, von der Ur zu stechen und von Silber Lauber und Pilder darauf zu machen« etc. Statth.-Arch. Raitbuch 1549, Fol. 81.

woher sollte ein Uhrmacher die Zeit nehmen, nicht bloss so viele und so complicirte Uhren zu verfertigen, sondern sie auch noch künstlerisch auszustatten? Die grossen Verdienste als Uhrmacher bleiben Andrä Yllmer desswegen doch ungeschmälert; seine Uhren zierten selbst die Prachtgemächer der Hofburg und massen mit verlässlichem Takte des Kaisers kostbare Stunden.

Der äussern Form nach verfertigte Yllmer urkundlich folgende Uhren: Halsuhren, flache Halsuhren, Halsührchen, flache Uhren, runde Uhren und Spiegeluhren. Die Verzierungen an den Uhren finde ich nicht näher erwähnt, doch waren seine feineren Uhren jedenfalls von der Hand des Graveurs kunstreich geschmückt, wie es auch dem Geschmacke Ferdinand I. entsprach, welcher einmal bei Lantz eine Uhr bestellte, welche er »auswendig herum mit keinem Wappen, doch aufs subtilist und seubrist ausgestochen« wissen wollte. Die Leistungsfähigkeit der Uhren des Meisters Illmer war, wie man sie heute kaum besser wünschen kann. Sie gingen vollkommen genau, hatten nicht bloss Stunden-, sondern theilweise auch schon Minutenzeiger, schlugen Stunde und Viertelstunde und weckten zur gewünschten Zeit. Den genauen Gang der Uhr musste der Meister garantiren; der Kaiser, welcher nach den mir vorliegenden Akten von Yllmer 12 Uhren bezog, liess sie unter der Bedingung dreiwöchentlicher Probe kaufen, doch kam kein Fall vor, dass eine an den Hof abgegebene Uhr nicht entsprach. Die Preise, welche für die an den Hof verkauften Uhren gezahlt wurden, bewegen sich zwischen 35 und 450 Gulden.

Eine der schönsten Uhren Yllmers ist wohl die von ihm 1559 für den Landgrafen Philipp von Hessen angefertigte, welche, wie hoffentlich noch andere Werke dieses Meisters, uns erhalten blieb und sich noch vor Kurzem im Besitze des Herrn Butsch in Augsburg befand. Sie ist von besonderer Schönheit und Erhaltung und enthält einen bewundernswerthen Mechanismus. Wie bei den meisten Uhren aus der Zeit der Renaissance ist auch bei dieser die Form die eines Hauses, welches an den vier Ecken von reich ornamentirten Säulen getragen wird. Das birnförmig aufgesetzte, durchbrochene Dächlein, dessen vier Ecken in zierliche Fischgestalten auslaufen, wird von einem Knopfe gekrönt, der mit dem Wappen des genannten Landgrafen geziert ist. Das zierliche Dächlein birgt das Schlagwerk. Auf der vordern Seite und auf der Rückseite der Uhr befinden sich sämmtliche zur Zeit bekannten astronomischen Systeme angebracht, welche durch den Mechanismus des Uhrwerkes in steter Bewegung erhalten werden konnten, so dass sich zu jeder Zeit Monat, Tag, Stunde, Sonnen- und Mondlauf, goldene Zahl, Sonntagsbuchstabe etc. darauf finden liessen. Die beiden Seitentheile enthalten religiöse und allegorische Darstellungen eingravirt und zwar je in der Mitte die Kreuzigung und Auferstehung, oben die Justitia und Fortuna, unten Fides und Patientia. Sämmtliche Zwischenräume sind durch gravirte Ornamente ausgefüllt. Das Ganze repräsentirt ein Meisterstück deutscher Uhrmacherkunst der Renaissance.

Die Uhren, welche von Yllmer an den hiesigen Hof verkauft und durch die Kammer bezahlt wurden, sind folgende:

*) Beschreibung und gelungene Abbildungen dieses Werkes finden sich in Butsch: Museum Soyterianum.

1558. Eine Uhr für K. Ferdinand, bezahlt mit 95 Thalern (à 68 kr.) oder 107 fl. 40 kr.

1560. Für K. Ferdinand eine grosse Uhr, bezahlt mit 400 Thalern und eine kleine Uhr, bezahlt mit 95 Thlr., zusammen 495 Thlr. oder 561 fl.

1561. 1) eine Uhr, die »zeigt und schlägt«, per 35 fl.

2) Eine Uhr, die »schlägt, zeigt und weckt«, per 95 Thlr. (à 70 kr.)

3) Eine »Halsuhr mit dem Minutenzeiger«, 95 Thlr.

4) Eine Uhr, welche »die Stund schlägt und weckt«, 45 fl.

5) Eine Uhr, welche »die Stund schlägt«, 35 fl., endlich

6) eine »Spieglur« per 300 fl.

1563. Ein »schlagendes Werk« für Erzherzog Karl, 36 fl. rh.

1564. Für K. Ferdinand ein »Halsürl mit Minuten, Viertel, Halb und ganz Stund schlagend«, 95 Thlr. und eine »flache, schlagende Halsur«, 92 Thlr.

1566. Eine »flache schlagende Halsur«, welche vom Hofe »dem florentinischen Kriegsvolksobersten verehrt« worden, 34 fl.

Auch den Hof Erzherzog Ferdinands von Tirol, welcher Yllmer zu seinem Hofuhrmacher ernannte, versorgte derselbe mit seinen Werken. Von Erzherzog Ferdinand erhielt auch die Innung der Uhrmacher und Schlosser (später verbanden sich die Uhrmacher mit den Büchsenmachern zu einer Innung) eine von den Meistern beider Handwerke ausgearbeitete Ordnung confirmirt und bestätigt, und zwar unterm 17. Nov. 1573 *). Die hervorragende Stellung, welche Yllmer zu dieser Zeit unter den hiesigen Meistern behauptete, macht seinen Einfluss in dieser Sache wahrscheinlich.

Die von Yllmer an den Hof Erzherzogs Ferdinand verkauften Uhren finden sich nicht einzeln aufgeführt. 1574 erhielt Meister Yllmer von der l. f. Kammer einen Schuldschein ausgestellt, lautend auf 1200 fl., welche ihm der Erzherzog für Uhren und ein zum Zwecke der Erweiterung des Hofgartens von ihm gekauftes Stück Mahd schuldig geworden war. 1581 erscheint Meister Yllmer zum letztenmale mit einer Uhr in den Rechnungsbüchern der Kammer, welche ihm für eine an den Hof abgegebene Uhr 127 fl. auszahlt. Er starb 1586 oder 1587. Das für die damalige Zeit und die Verhältnisse eines Uhrmachers nicht unbedeutende, bei der Kammer anliegende Kapital von 1200 fl. ging auf seine Kinder über. Seine Kunst aber blieb unbeerbt.

Innsbruck. Dr. *D. Schönherr.*

**Berichtigung zu Andresen,** Deutscher Peintre-Graveur Bd. IV. p. 323: Philipp Uffenbach. In Passavant, Peintre-Graveur IV p. 240 und Andresen, deutscher Peintre-Graveur IV p. 323 Holzschnitt Nr. 1, die Römerhalle zu Frankfurt a. M., (nicht La Salle du Römer, wie Passavant schreibt) wird dieser Holzschnitt als nach einem in der städtischen Gallerie zu Frankfurt befindlichen und von Uffenbach 1601 gemalten Bilde gefertigt bezeichnet. — Die Sache verhält sich grade umgekehrt! — Das allerdings von Uffenbach gemalte Bild ist nach dem Holzschnitt gemacht und der Holzschnitt ist von Heinrich Lautensack und befindet sich in dessen 1564 zu Frankfurt erschienenem Werke: Des Cirkels und Richtscheits, auch der Perspectiva und Pro-

portion etc. etc. Unterweisung. Hüsgen in seinem Artistischen Magazin p. 134 und 571 hat also ganz recht, wenn er das Blatt dem Lautensack zuschreibt, denn der 1640 verstorbene Uffenbach kann unmöglich an einem 1564 erschienenen Holzschnitt theil haben, noch dieser Holzschnitt nach dessen 1601 gemaltem Bilde gemacht sein. Und auch Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt a. M., hat recht, wenn er Uffenbach's Bild für eine Nachbildung des Holzschnittes erklärt, auch soll nach Gwinner Lautensacks 1. Auflage schon 1553 erschienen sein. *G. Malss.*

**(M. Grünewald.)** Gelegentlich einer Besprechung von Woltmann's »Geschichte der deutschen Kunst im Elsass« in Heft 3, S. 294 des Repertoriums bemerkt der Referent, dass die Werke des Matthias Grünewald meist noch schwach beglaubigt seien. Diese Aeusserung gibt mir die Veranlassung, auf diese wichtige Frage zurückzukommen, nachdem ich schon in Nr. 316, Jahrg. 1874 der Augsburger Allgemeinen Zeitung meinen Standpunkt wenigstens angedeutet. Ich nannte diese Frage »wichtig«, denn es handelt sich hier um einen der bedeutendsten deutschen Meister, dessen Bild nach langer Vergessenheit und moderner Entstellung der Nachwelt klar dargestellt zu werden verdient. Dass der grosse Hochaltar in Kolmar wirklich von Grünewald herrührt, scheint mir gar nicht bezweifelt werden zu können, wenn man die Nachrichten bei Jobin (1573) und bei Sandrart mit einander vergleicht. Das Issna des Strassburgers Jobin ist offenbar mit dem Eysenach Sandrart's identisch und »köstlich Gemäl« des Erstern mit dem »Altar-Blat — und darinnen ein verwunderlicher S. Antonio, worinnen die Gespenster hinter den Fenstern gar artig ausgebildet sein sollen«, des Letztern. An dem Eysenach Sandrart's darf man sich nicht stossen, es ist eben eine Verstümmelung des »Issna«, wovon er gehört hatte; Sandrart dachte eben begreiflicher Weise eher an die bekannte Stadt Eisenach als an das Kloster Isenheim. Wer sich die verschiedenen Gesichtspunkte klar zerlegt, wird gewisslich auf keine andere Anschauung kommen. So war ich bereits zur Zeit, als die betreffende Ausführung Woltmann's in der Zeitschrift für bildende Kunst, VIII. Jahrgang, S. 325 u. 326, erschien, von ihrer Richtigkeit überzeugt, obwohl ich damals das Kolmarer Altarwerk noch nicht gesehen. Eine Prüfung desselben, die ich in der Zwischenzeit anstellte, verscheuchte vollends den Rest jeder Bedenklichkeit. Ich gewann die Ueberzeugung, dass auch der Münchener Flügelaltar vollkommen mit dem Isenheimer übereinstimme. Das heisst, nur das Mittelbild des Pinakothekgemäldes, der hl. Mauritius in Unterredung mit dem hl. Bischof Erasmus, während die Flügel von ganz anderer Malweise sind und offenbar aus dem L. Cranach'schen Atelier herrühren. Sie sind ganz in der Manier des Meisters Lucas, Gesichter, Farbe, Faltenwurf, alles stimmt, nur dass man von Cranach selten Gemälde antrifft, die sich mit den Darstellungen der Flügel — überlebensgrosse stehende Heiligenfiguren — vergleichen lassen. Aus diesen Flügelbildern hat man sich dann das Bild eines dem L. Cranach verwandten Meisters Grünewald zusammengesetzt und damit eine heillose Verwirrung angerichtet. Obwohl dieser Cranach'sche Grünewald oder Grünewald'sche Cranach erst seit

den vierziger Jahren unseres Säculums entstanden ist, so ist er doch schon so tief eingedrungen, dass ich fest überzeugt bin, nur einem langen Zeitraum werde die völlige Beseitigung gelingen. Indem wir aber das Mittelbild in München als von dem Meister des Kolmarer Altares erkennen, so liegt hierin entschieden ein weiterer Grund, an der Richtigkeit der Bezeichnung Grünewald bei dem Letztern festzuhalten, denn ohne Zweifel war für die Benennung des Münchener Gemäldes eine Tradition massgebend, die es Grünewald nannte. Schwerlich würde man sonst auf den Namen dieses Meisters gekommen sein.

München, Ende Juni 1876. *Wilhelm Schmidt.*

Zu dem Aufsatze »Die niederländische Malerfamilie der Porcellis« pag. 68.

Herr Dr. O. Eisenmann theilt mir eine kleine Nachricht mit über ein von ihm gesehenes Bild des Jan Porcellis. Da Letzteres den Vorzug einer vollen Bezeichnung des Meisters hat, so möchte die Mittheilung wohl nicht uninteressant erscheinen. Dr. E. schreibt mir: »Ich fand im Jahr 1874 in Westfalen auf einem Gute bei Hamm in der früher Haindorf'schen, jetzt Löb-schen Sammlung ein feines, I. Porcellis bezeichnetes Bild — Landschaft mit See, darauf Fischerkähne und Leute, welche aus einem eben anlandenden Segelboot über das seichte Ufer an's Land getragen werden — und zwar stimmte es vollkommen mit allen von Ihnen dem Einen Meister Jan Porcellis in Wien, Darmstadt u. s. w. mit Recht zugeschriebenen Gemälden.« Man wird bemerkt haben, dass diese Bezeichnung mit der von mir angenommenen Schreibart des Meisters übereinstimmt. *Wilhelm Schmidt.*

---

# Literaturbericht.

## Kunstgeschichte, Archäologie.

**G. Fiorelli,** descrizione di Pompei. Napoli 1875. 8°.

Unter den verschiedenen Führern durch die Strassen des aus der Asche des Vesuv wieder erstandenen Pompeji's nimmt das oben angeführte Buch den ersten Platz ein. Hervorgegangen aus der Hand des Mannes, der mehr als ein anderer für die wissenschaftliche Erforschung der alten Stadt thätig gewesen ist und dem an Kenntniss aller Einzelheiten vermöge des lange von ihm bekleideten Amtes als Soprantendente Generale del Museo e degli Scavi di Napoli wohl keiner an die Seite gestellt werden kann, ist das Werk geeignet, nicht nur an Ort und Stelle dem Besucher Pompeji's als Wegweiser zu dienen, sondern kann auch als ein Werk, welches den strengsten wissenschaftlichen Anforderungen entspricht, allen denen empfohlen werden, welche fern von der alten Stadt über ihre Geschichte und Topographie und die erhaltenen Kunstwerke sich unterrichten wollen, auf das Wärmste empfohlen werden. Der Verfasser beginnt mit einer kurzen Geschichte der Stadt von ihrer Entstehung bis zu ihrem Untergang und beschreibt dann die einzelnen Baulichkeiten und Denkmäler Pompeji's in streng topographischer Folge nach Regiones und Insulae geordnet; indem für jede Insula zugleich genau die Zeit angegeben wird, wo ihre Ausgrabung begonnen oder fortgesetzt worden ist, wird Demjenigen, der behufs wissenschaftlicher Forschung weitere Nachfragen anstellen möchte, Gelegenheit geboten, aus dem grösseren Werke Pompejanarum Antiquitatum tom. II. sich Aufklärung zu verschaffen; insofern kann das Buch als Vertreter der noch immer fehlenden Indices locupletissimi der Antiquitates betrachtet werden. Zu gleicher Zeit ist durch Einfügung von Abbildungen, wenngleich sie in der einfachsten Weise ausgeführt sind, besonders für die neu aufgefundenen und durch das Interesse, was sie erregen, hervorragenden Bildwerke gesorgt worden; bei Beschreibung der einzelnen Gebäude werden ferner nicht nur die in denselben noch befindlichen Gemälde und Mosaiken bezeichnet, sondern es werden auch die hauptsächlichsten derer genannt, welche der bessern Erhaltung wegen nach Neapel geschafft, oder die nur noch in Abbildungen vorhanden sind.

Das was vor allem in dem Buche neu ist und was ihm einen besondern Werth für die Wissenschaft verleiht, ist, dass hier zum ersten Male die jetzt

officiell eingeführte Bezeichnung der Regiones, Insulae und der einzelnen Häuser durchgängig angewendet ist, mit Beseitigung der früheren willkürlichen Strassen- und Häusernamen. Aus dem von den Mauern eingeschlossenen Flächenraum hat Fiorelli berechnet, dass die ersten Ansiedler, Osker, in Zahl von 150 Familien kamen; auf dem jeder Familie zugetheilten Terrain (zwei jugera) liessen sie sich entweder in Gruppen oder einzeln nieder, ohne Rücksicht auf die wenigen Strassen, die damals bestimmt waren (Cardo und Decumanus, dazu des grösseren Flächenraums wegen ein Decumanus minor und ein zweiter Cardo). Erst die nachrückenden Sabiner, welche der Stadt die grösste Blüthe brachten, sorgten für Anlage von kleineren Strassen, innerhalb der neun durch die beiden Cardines und Decumani entstandenen Quartiere, Regiones genannt; diese kleinen Wege wurden dann, mit vielleicht geringen Ausnahmen, durch Ordnungszahlen bezeichnet. Die Richtigkeit dieses Systems scheint daraus hervorzugehen, dass an einer Querstrasse der ehemaligen Via Stabiana (Cardo), der dritten vom Decumanus Minor (Strada dell' Abbondanza; der Decumanus Maior ist die sogenannte Strada della Fortuna) Via III angeschrieben war. Auch die Häuser haben andere Bezeichungen bekommen, zunächst durch Nummern nach den verschiedenen Eingängen, dann aber auch, wenn auf irgend welche Weise der Name des Eigenthümers aus den Funden sich ergeben hatte; als Hauptmittel dafür gelten besonders die Stempel, die oft genug sich finden, ferner aber auch Graffiti und sonstige Inschriften innerhalb und ausserhalb des Hauses, die Beziehung auf den Eigenthümer zu verrathen scheinen. Dass wenn es plötzlich den antiken Bewohnern von Pompeji vergönnt wäre, wieder zu erscheinen, es auch nach den neuen Benennungen nicht ohne manchen Process wegen Entziehung oder falscher Vertheilung des Eigenthums abgehen würde, kann man immerhin zugeben, denn es leuchtet ja ein, wie der Zufall auch mit dem Verlieren von Stempeln mannigfach gespielt haben kann, aber dennoch verdienen diese immerhin auf wissenschaftlichen Gründen beruhenden Benennungen bei weitem den Vorzug vor den willkürlichen früherer Zeiten, wo oft wegen der zufälligsten Umstände einem einzigen Hause die verschiedensten Benennungen zu Theil geworden waren.

Eine bis in's Einzelnste eingehende Prüfung wird nur dem möglich sein, welcher an Ort und Stelle mit dem Buche in der Hand Pompeji durchmustert; er wird aber, wie mich bedünkt, wenig Ausstellungen zu machen finden, auf so sorgfältigen Vorarbeiten scheint das Buch zu beruhen. Mir ist eigentlich nur eins aufgefallen, dass der Raum, welcher neben dem für das Hinwegschleppen der gefallenen Gladiatoren bestimmten Gange angebracht ist, nicht als viereckig, sondern, wie es früher immer hiess, als rund bezeichnet ist.

*R. Engelmann.*

**Ernest Vinet,** L'Art et l'archéologie. Paris, Didiers et Cie. 1874. 8⁰.
**Ernst Curtius,** Alterthum und Gegenwart. Gesammelte Reden und Vorträge. Berlin, 1875. Wilh. Hertz. 8⁰.

Die zwei Werke, an deren Besprechung wir gehen, haben in Entstehung und Inhalt manche Aehnlichkeiten, die uns berechtigen, sie unter Einem ab-

zuhandeln. Zunächst erscheinen sie als Sammlungen von Aufsätzen, die in oft weit auseinander liegenden Zeitabständen verfasst, resp. gesprochen wurden.

Vinet's Aufsätze sind ursprünglich in mehreren französischen Zeitschriften erschienen und umfassen den Zeitraum vom Jahr 1850—1873; aber obgleich einige dieser Arbeiten längst überholt sind, so können sie doch nicht veraltet genannt werden, so wenig wie die 22 Reden, welche Curtius in seinem Werke zusammenstellt und deren älteste aus dem Jahr 1853 stammt.

Da der Inhalt all dieser Aufsätze in einem bestimmten, wenn auch mehr oder weniger weithin sich ausdehnenden Felde gelegen war, ergab sich den denselben zusammenstellenden Autoren ungesucht ein gewisser Zusammenhang und war der Titel des Sammelwerks leicht zu finden. Vinet verfolgte in seinen Aufsätzen, meist in der Form von anregenden Kritiken, die Ergebnisse der Forschungen über Kunstgeschichte und Archäologie und moderne Einrichtungen zur Hebung der Kunst und ordnete dieselben in vorliegendem Werke so an, dass er einen religionsgeschichtlichen Abschnitt an die Spitze stellte, den Kern des Werkes aber so gestaltete, dass er die klassische und orientalische Archäologie, — griechische Kunst und Literatur in einer grossen Reihe von Aufsätzen behandelte, das Mittelalter und die Renaissance durch drei Ansprachen von Rio's und Vitel's Werken vertreten sein liess und in weitern fünf Abhandlungen moderne französische Zustände, Strebungen, Arbeiten, Einrichtungen besprach, um endlich das ganze Werk mit drei warm geschriebenen Biographien (Thorwaldsen, Herzog de Luynes, Halevy) zu beschliessen. So ziehen die archäologischen und künstlerischen Arbeiten der letzten 20 Jahre (ja manchmal greift Vinet viel weiter zurück) an unseren Augen vorüber, wir sehen die Deutschen, Franzosen, Engländer im edlen Wetteifer bemüht, die Schätze des Alterthums zu erkennen, für die Nachkommen zu retten und wohlgeordnet dem Forscher zur Betrachtung aufzustellen. — Ungern enthalten wir uns davon, eingehender den reichen Inhalt darzulegen, wir sagen nur: »nimm und lies« . . . »und lass dich von einer oder der andern Herbheit (es sind nur wenige!), die das Jahr 1870 in die Feder des sonst so billig denkenden Mannes einfliessen liess, nicht unangenehm berühren.« — Besonders beachtenswerth für uns ist der Aufsatz »über den Zeichnenunterricht für Frauen des Arbeiterstandes« pag. 444, auf den wir die hiefür gegründeten Vereine und Staatsanstalten recht angelegentlich aufmerksam machen. Denn obwohl sehr viel bei uns geschehen ist, so wird man so manche Winke, namentlich für weitere Verwendung künstlerisch gebildeter Frauenhände in jener Abhandlung erhalten.

Ist die Sprache Vinet's immer interessant, ja in vielen Parthien geradezu glänzend zu nennen, so zeigen die Reden Curtius' eine durchsichtige, herrliche, massvolle Sprache, wie sie nur durch stete Berührung mit antiken Mustern sich heranbildet. Man freut sich dieser Wohlgeordnetheit und Schönheit der Gedanken, der einfachen und edlen Gliederung der Reden wie der einzelnen Sätze. Nach einer wie einleitenden Rede über das Mittleramt der Philologie, die das Leben der alten Welt im ganzen Umfange zu umfassen hat, behandelt Curtius die Beziehungen zwischen Alterthum (vorzugsweise dem

klassischen) und der Gegenwart, berührt sich mit Vinet in der Darstellung des Instituts in Rom u. s. w. Aus seinem Werke heben wir besonders den Aufsatz über Museen, namentlich das britische Museum (pag. 109), hervor, in dessen Lobe er mit Vinet übereinstimmt, wie es denn auch nicht anders sein kann. Dass auch in Curtius' Reden das Jahr 1870 mehrmalen zur Besprechung kommen musste, ist klar, aber nur ruhige, klare Gedanken schlingen sich wie ein zartes Band um die Siegeskrone. Wenn wir noch den in unserer Zeit recht interessanten Artikel über grosse und kleine Städte als beherzigenswerth bezeichnen, schliesslich aber erklären, dass wir denn doch nicht mit den auf S. 46, 111 und 126 gegebenen, wohl zu harten Urtheilen ganz einverstanden sein können, glauben wir der Referentenpflicht Genüge gethan zu haben.

Die Ausstattung beider Werke ist ausgezeichnet, man wird es uns nicht verargen, wenn wir leicht corrigirbare Druckfehler einfach dem Leser überlassen, er wird nur eine höchst geringe Anzahl finden; aber darauf müssen wir wohl aufmerksam machen, dass in Curtius' Werk die letzte Zeile von S. 149 als letzte Zeile der S. 148 irrthümlich umgestellt worden ist.

*W. A. N.*

Antiquités suèdoises, arrangées et decritées par **Oscar Montelius**, dessinées par C. F. Lindberg. I. 1873, Stockholm, Norstedt et Söner.

La Suède préhistorique par **Oscar Montelius.** Traducteur: J. H. Kramer. Stockholm, Norstedt et Söner.

Zwei Werke, die sich gegenseitig ergänzen, indem das erste die Abbildungen und kurzen Erläuterungen, also gleichsam das Material für das zweite liefert, obschon auch in diesem eine ziemliche Anzahl von Zeichnungen sich befindet. Mit grosser Gelehrsamkeit und wohl auch mit Phantasie stellt Montelius die Grabfunde zusammen und entwirft ein Bild der Lebensweise, welche die Bewohner Schwedens während der Stein-, Bronze- und Eisenzeit führten. Montelius' Schilderungen reichen von dem Auftreten des Menschen in jenen Breiten (noch zur Zeit der Coniferen) bis in's elfte Jahrhundert nach Chr.

Die Steinzeit theilt er ab in die palaeo- und neolithische Periode, die er mit der Wende des ersten Jahrhunderts vor Chr. abschliesst. Wir erwähnen aus dieser Zeit nur, dass die Kochgeschirre, die über dem Feuer hingen, schon im Ganzen hübsche Formen zeigen, ja selbst Verzierungen von schachbrettartig gestalteten, länglichten Vierecken, alternirend angefüllt mit weisser Masse, oder von Zickzacklinien und Kreisen, oder von Bändern, wie solche Verzierungen sich auch in viel späteren Zeiten am Rheine finden (Lindenschmitt, op. cit. VI. Tafel 6). — Wir heben nur noch kurz aus den Schilderungen M.'s die Todtenbestattung in Ganggrüften und Steinkisten heraus, in welche die Leichen (unverbrannt) beigesetzt wurden und wohin man den Todten noch einige Nahrung in Töpfen mitgab.

Das Bronzealter lässt M. für Schweden mit dem ungefähren Jahr 1000 v. Chr. beginnen. Den Anstoss zur Benutzung der Metalle gab die Berührung der aus zwei Rassen bestehenden Einwohner mit orientalischer Civilisation, die sich langsam über den Norden und Nordwesten des europäischen Festlandes verbreitete, so dass weder dem Einflusse der Etrusker, noch phöniki-

schen Niederlassungen, noch einer neuen Einwanderung, noch endlich der eigenen Erfindung jener nördlichen Völker die Benutzung der Metalle zu danken wäre. Das Bronzealter theilt M. in das erste, in welchem man die Leichname nicht verbrannte und man elegante Spiral- und Zickzacklinien als Ornamentirung verwendete, und in das zweite mit Leichenverbrennung und ganz verschiedener Verzierung. —

Das Eisenzeitalter, welches M. mit dem Anfange unserer Zeitrechnung beginnen lässt und dessen Schilderung er mit der Mitte des elften Jahrhunderts schliesst, theilt er in drei Perioden ab, deren Wenden durch die ungefähren Jahre 450 und 700 angegeben werden.

In der ersten Periode erkennt unser Autor Spuren einer Invasion des Landes; römische Funde, Glas und Glasperlen u. A. charakterisiren diese Zeit, während die zweite sich durch byzantinische Funde von oft bedeutendem Goldwerth auszeichnet. Der römische Einfluss hat aufgehört, es findet sich neben ganz ausgezeichneten Zeichnungen (z. B. p. 114, 115 auf Schwertgriffen) ein ganz barbarischer Geschmack, der die Oberherrschaft erringt.

Die dritte Periode ist fast ganz ausgefüllt von der »Vikinga-Zeit«. — Der Autor weist nach, dass die heidnischen Skandinavier keineswegs blos dem Kriege lebten, sondern gar wohl die Werke des Friedens kannten; die Fibeln jener Zeit zeigen einheimischen Geschmack (sind also nicht nothwendig als durch Raub in's Land gebracht zu denken, pag. 137), denn sie haben ebendieselben sonderbaren Verschlingungen, wie die Bänder der Runensteine.

Wir deuten nur mehr an, dass hier wie in den älteren Epochen der Leser in das alltägliche Leben der Bewohner hineingeführt wird, in ihre Beschäftigung mit Viehzucht, Ackerbau, Jagd, Krieg, Zeichenkunst und selbst Musik. Ja, bis zu Schlüssen über ihr religiöses Denken wagt M. vorzuschreiten. Es ist wohl Manches an dem von M. Gebotenen nur Werk der ausmalenden Phantasie, wir sind aber dem Verfasser für dies die prähistorischen Erkenntnisse klar anführende und verwerthende, schön ausgestattete Buch zu Dank verpflichtet. *W. A. N.*

A Dictionary of Christian Antiquities. Being a continuation of the ,Dictionary of the Bible'. Edited by **William Smith,** D. C. L., LL. D. and **Samuel Cheetham,** M. A., Professor of Pastoral Theology in King's College, London. In two vols. — Vol. I. Illustrated by engravings on wood. London, John Murray, Albermarle Street. 1875. XI & 898 pp. in gr. 8°. Preis M. 36.

Die beifällige Aufnahme, welche Martigny's Dictionnaire des Antiquités chrétiennes (Paris, 1865) gefunden, musste die Brauchbarkeit und das Bedürfniss ähnlicher encyclopädischer Werke bezeugen und zur Nachahmung in Deutschland und England anregen. Bei uns hat bereits vor fünf Jahren die Herder'sche Officin in Freiburg eine »Realencyclopädie der christl. Antiquitäten« herauszugeben unternommen, an welcher unter meiner Redaction seither gearbeitet wird und welche hoffentlich bis zum nächsten Winter unter die Presse gehen kann. England kommt uns mit dem hier angezeigten Werke zuvor. Der Herausgeber, Herr W. Smith, ist bereits durch seine Encyclopaedia of

classical Antiquity und das Dictionary of the Bible bekannt; er hat übrigens, nach dem Vorwort zu schliessen, hier den grössten Theil der redactionellen Arbeit Prof. Cheetham überlassen, neben welchem Anfangs noch die Professoren Stubbs und Plumptre als Mitredactoren fungirten. Die Liste der Mitarbeiter zählt nicht weniger denn 77 Namen auf, unter ihnen Will. Bright, Will. Dickson, Al. Forbes, Arthur West Haddan, Jos. Barber Lightfoot, R. A. Lipsius, Wharton B. Mariott (†), de Pressense, Ph. Schaff, Ch. Ant. Swainson, Rich. St. John Tyrwhitt, Foss Westcott, John Wordsworth, Will. Ald. Wright und andere Namen von gutem Klange, von denen man allerdings sagen muss, dass eigentlich kein einziger auf dem Gebiete der christlichen Archäologie Specialist und durch hervorragende Leistungen auf diesem engern Felde bekannt wäre. Die Mehrzahl der Herren hat mehr auf dem kirchengeschichtlichen oder kanonistischen Gebiete gearbeitet und so erklärt sich denn allerdings, dass die Artikel über Disciplin, Recht, Institutionen der alten Kirche durchweg selbständiger und origineller gehalten sind, während die Behandlung der Monumente sich im Ganzen und Grossen in vollständiger Abhängigkeit von den Vorlagen bewegt und fast nichts gibt, was über Martigny hinausginge.

Nach mehr als einer Seite haben die Herausgeber ihr Feld weiter gesteckt, als sowohl Martigny als ich für unsere Encyklopädieen es geeignet erachtet haben. So geben dieselben auch ein mehr oder weniger vollständiges Verzeichniss der altchristlichen Martyrer- und Heiligennamen, wobei die abendländischen Heiligen dem Martyrologium Usuardi entnommen sind, jedoch, — warum, sieht man nicht ein — für die beiden ersten Buchstaben A und B des Martyrologium Roman. vetus und die sog. Martyrologien des Hieronymus und Beda zu Grunde gelegt wurden. So nützlich diese Zugabe ist, so habe ich doch meine Bedenken dagegen, da, solange die von de Rossi in Aussicht gestellte kritische Bearbeitung des Martyrol. Hieronymianum noch fehlt, jede Benutzung und zusammenfassende Verwerthung der altchristlichen Martyrologien durch den heillos verwirrten Zustand derselben fast unmöglich gemacht wird. Dann dehnen Herr Smith und seine Mitarbeiter den Zeitraum, welchen ihr Dictionary behandelt, bis auf Karl den Gr. aus, sich Gibbon anschliessend, welcher in der Regierung des grossen Kaisers den wahren Grenzstein zwischen Alterthum und Mittelalter erblickt. Martigny geht nicht so weit, und auch ich schliesse die altchristliche Epoche mit der Zeit Gregors d. Gr., mit dem Zusammensinken der griechisch-römischen Bildung und den Anfängen der germanischen Reiche. Die Uebergangszeit vom sechsten bis achten Jahrhundert trägt bereits mehr den Charakter der mittelalterlich-germanischen als den der antiken Cultur. Ein Blick auf die öffentlichen und politischen Institutionen beweist dies sofort, einzelne stärkere Nachklänge der Antike in Leben und Kunst kommen dagegen nicht auf.

Es kann hier nicht am Platze sein, auf ein Werk näher einzugehen, was seinem grössern Theile nach wesentlich theologischen Inhaltes ist, noch weniger kann ich daran denken, meine in manchen Punkten abweichenden Anschauungen hier gegen dasselbe geltend zu machen. Nur soviel glaube ich

bemerken zu dürfen, dass der in dem ganzen Buche herrschende Ton ein durchaus wohlthuender, jeder gehässigen Polemik fremder ist. Die Verfasser, zum grössten Theile ja der englischen Hochkirche angehörig, haben sich durchweg bestrebt, in ihrer Forschung Objectivität, in ihrer Sprache massvolle Rücksicht auf Andersdenkende zu bewahren.

An Vollständigkeit und Reichthum des Materials übertrifft das Dictionary Martigny bedeutend, wie es denn auch an Umfang mehr als das Doppelte bringt. Die Holzschnitte sind durchweg besser, als die des Franzosen, die Ausstattung überhaupt vortrefflich, nur ist der Druck von einer Feinheit, wie sie nur Leser der englischen Zeitungen gewohnt sind. Möge die Fortsetzung des überaus nützlichen, den Freunden der christlichen Alterthumswissenschaft fast unentbehrlichen Werkes nicht zu lange auf sich warten lassen.

*F. X. Kraus.*

Ober-Italien. Von Dr. **Th. Gsell-Fels.** Zweite umgearbeitete und vermehrte Auflage. Mit 10 Karten, 38 Plänen und Grundrissen, 20 Ansichten in Stahlstich, 1 Panorama und 64 Ansichten in Holzschnitt. 2 Bände in 8°. Leipzig, Bibliographisches Institut. XII S. und 1455 Col.

Rom und Mittel-Italien. Von Dr. **Th. Gsell-Fels.** Zweite Auflage. Erster Band. Mittel-Italien und die römische Campagna. Mit 5 Karten, 8 Plänen und Grundrissen, 6 Ansichten in Stahlstich und 18 Ansichten in Holzschnitt. XIV und 715 Col. in 8°. Zweiter Band. Rom. Mit 47 Plänen und Grundrissen, 16 Ansichten und 1 Panorama in Stahlstich und 39 Ansichten in Holzschnitt. Leipzig, 1875. Bibliographisches Institut. 999 Col. in 8°.

Indem ich die beiden Werke hier anzeige, kann es sich nicht darum handeln, das Publicum im Allgemeinen damit bekannt zu machen. Die Gsell-Fels'schen Reisehandbücher für Italien haben sich in kurzer Zeit in den weitesten Kreisen zahlreiche Freunde erworben. Es gewährte mir stets Vergnügen zu sehen, wie die braunen Bändchen in den Händen der Reisenden bereits über die rothen überwiegen: ein Beweis, dass sich die Zahl der Touristen mehrt, welche das Sehenswerthe nicht bloss ablaufen, sondern wirklich geniessen und lernen will.

Eine eingehende Vergleichung der zweiten Auflage von Ober- und Mittel-Italien zeigt, mit welch' ausserordentlicher Sorgfalt der Verfasser sich bemüht hat, sein Werk nach allen Seiten zu vervollständigen und betreffs aller inzwischen eingetretenen Veränderungen auf dem Laufenden zu erhalten. Auch in kleinen Dingen untergeordneter Art suchte man den Desiderien der Freunde des Buches zu entsprechen. So wurde zum Beispiel beim zweiten Abdruck der zweiten Auflage von Ober-Italien der stark angeschwollene Band in zwei Theile zerlegt. Einiges bleibt mir freilich noch zu wünschen. So möchte ich das Strassen-Verzeichniss von Rom vervollständigt sehen und den Plan der Stadt Rom lieber gleich auf Leinwand beigegeben haben.

Die Anleitung zum Genusse und zum Verständniss der Kunstwerke Italiens bildet bekanntlich den Hauptvorzug der Gsell-Fels'schen Handbücher vor allen andern. Natürlich werden nach dieser Richtung immer noch Nach-

träge nöthig werden. Von Einzelnem, was mir aufgestossen, notire ich Nachstehendes, was mir gerade zur Hand liegt.

Ober-Italien S. 323 wird das Breviario Grimani noch vorzüglich Memling zugeschrieben, eine Ansicht, die jetzt ziemlich allgemein aufgegeben ist. — Zu S. 382 Nr. 582 wäre darauf hinzuweisen, dass Cima's Bild eine Nachahmung der unter 38 angeführten Bellini'schen Madonna ist; eine zweite Nachbildung liefert Francia's Bild in Bologna. — Zu S. 383 wäre doch der dem Publikum verschlossene Saal der Akademie zu Venedig zu bemerken, in welchem die merkwürdigen Imitationen (nicht Copien) älterer venezianischer Meister wie Giorgione's und Tizian's von Prof. Fabris aufbewahrt werden — ein Saal, dessen Besuch Allen zu empfehlen, die sich im Bestimmen der Bilder einiger Unfehlbarkeit rühmen. — S. 421 ist, wenn mich meine Erinnerung nicht täuscht, das Grabmal des Dogen Morosini (Michele M. 1382?) als dasjenige des Marco Corner abgebildet. — S. 721 war für Grabmal des Galeazzo und Ludovico il Moro Kenotaph zu setzen, da die Leichen hier nicht ruhen. — Ebendaselbst das Tabernakel erinnert auffallend an Bramante's Rundtempelchen in S. Pietro in Montorio zu Rom. — S. 686 sollte doch mit einigen Worten auf die betr. des Lionardo da Vinci (Bildniss der Beiatrice d'Este?) bestehende Controverse hingewiesen sein; ungern vermisse ich die in der ersten Auflage mitgetheilte Aeusserung Mündler's. — S. 709 Sammlung im Palazzo Brignole-Sale: VIa Stanza Lionardo da Vinci's Täufer; ob das Bild von Luini, ist zweifelhaft; aber wohl ziemlich sicher nicht von Lionardo. — Ebendaselbst Van Dyck, Christus mit den beiden Pharisäern, ist nebst Carlo Dolce's Christus im Oelgarten und Fr. Albani's Noli me tangere nach Paris gewandert und schwerlich mehr in die Sammlung nach Genua zurückgekehrt.

II. S. 1002, Bologna S. Domenico: gegenüber dem Grabmal Enzio's Porträt des h. Thomas von Aquin, von Simone da Bologna. — S. 1042 Ravenna: Nebenkapelle des Battisterio degli Ortodossi: Ciborium aus dem Dom, 6. Jahrh. — Im Battisterio noch ein sehr alter Brunnen zu erwähnen.

S. 1053 die Mosaikfragmente in der verschlossenen Kapelle von S. Giovanni Evang. werden mit Recht von Gsell-Fels, Rahn folgend, später als 5. Jahrh. gesetzt. Sie fallen schon der Inschriften wegen in's 9.—10. Jahrh.

Bei Ravenna konnte wohl auf die schöne Sammlung ravennatischer Photographien bei L. Ricci (Casa di Lord Byron, 295 Strada Porta Sisi) aufmerksam gemacht werden. Der für die Denkmäler seiner Vaterstadt begeisterte Künstler verdient alle Unterstützung.

S. 1302: S. Croce in Florenz: auf dem Corridor, der zur Capella Medici führt, Crucifix von Margheritone. — Die in der Sakristei von S. Croce bewahrten herrlichen Miniaturen sind übergangen; ebenso ein Tragaltar, eine Terracotte von L. della Robbia, eine Madonna, angeblich von Giotto u. A. — Im Refectorium soll jetzt ein Museum angelegt werden; man zeigte da 1874 eine schöne Madonna aus Ognisanti, Fresco von Taddeo Gaddi.

S. 1129 mit den Angaben über die Architekten des Campanile von Florenz sollte man doch etwas vorsichtiger sein. Giotto, der dem Dombau überhaupt kaum drei Jahre vorstand, kann höchstens am untern Stockwerk gebaut

haben; die Weiterführung des Baues durch Taddeo Gaddi ist mit nichts erwiesen. Der Plan des Ganzen wurde dreimal geändert.

S. 1137 die Madonna im Hofe der Opera del Duomo (in der ersten Auflage dem 13. Jahrh. zugewiesen) ist sicher nicht aus Andrea Pisano's Schule; ich halte sie für viel älter. Sie zeigt merkwürdige Anklänge an die sächsische Schule. — S. 1251 die Ueberschrift der Savonarola'schen Zelle in S. Marco, welche hier deutsch gegeben ist und in der ersten Auflage unrichtig reproducirt war, lautet: has cellulas ven. p. s. Hieronymus Savonarola vir apostolicus inhabitavit. — S. 1216 die Nr. 476 in der Stanza dei Putti ist unzweifelhaft kein echtes Werk Andrea's del Sarto. — S. 1347 konnte für Pisa auf die photographische Anstalt von van Lint am Lungarno hingewiesen werden.

Zu Florenz wäre noch zu erwähnen das schöne Marmorkamin des Benedetto da Rovezzano im Palazzo del Turco (Borgherini); ebenso Sansovino's Terracotte im Oratorium der Bruderschaft der h. Clara: die kleine, aber hochinteressante Kirche S. Leonardo bei S. Miniato; in S. Trinita (S. 1283) die schöne Statue der h. Magdalena von Desiderio da Settignano, in der Auffassung des Donatello.

S. 1336 die Kreuzigung in der Cappella della Stimate in Alvernia ist nicht von Luca, sondern Andrea della Robbia.

Mittel-Italien I. S. 272 in St. Girolamo bei Volterra schöne Arbeit des Andrea della Robbia, vgl. Rio l'Art chrét. I, 420. — Zu S. 218: zu Fojano im Val di Chiana in drei Kirchen vorzügliche Terracotten A. della Robbia's, die einer Erwähnung werth sind. Ebenso in S. Fiora bei Siena und in Radicofani. — S. 508 konnte eine Notiz über die Katakombe in Albano gegeben werden.

Zu der im II. Bande gegebenen übersichtlichen Darstellung der römischen Katakomben wird die demnächst unter die Presse gehende zweite Auflage meiner Roma sotterranea manches Neue bringen; desgl. für die Katakomben von Chiusi, Neapel und Syrakus. Hoffen wir, dass es dem Herrn Verfasser indessen möglich sein werde, uns auch den noch ausstehenden Band über die italienischen Inseln bald zu liefern: Beifall und Dank aller Freunde Italiens sind ihm im Voraus gewiss. *F. X. Kraus.*

Die historisch-denkwürdigen Grabstätten der Erzbischöfe im Dome zu Trier und die archäologisch-liturgisch und kunstgeschichtlich bemerkenswerthen Fundgegenstände in denselben. Nebst der archäologischen Prüfung des zur Verhüllung der Reliquie der Tunica des Erlösers verwendeten prachtreichen liturgischen Gewandes daselbst, und dem Berichte über die Sandalen des Erlösers in der Salvatorkirche zu Prüm. Beschrieben und durch elf Tafeln erläutert von Domkapitular **J. N. v. Wilmowsky.** Trier, Verlag der Fr. Lintz'schen Buchhandlung. 1876. 47 Seiten in gr. 4°, Atl. gr. Fol. elf Taf. Pr. 25 M.

Das hier angezeigte Werk ist ein Nachtrag zu der grössern Publication des Verfassers über die Domkirche zu Trier (Repert. I, 3, S. 318 f.) und verdient, wenn auch bei weitem nicht in demselben Grade wie dieses, die Beachtung Aller, welche sich mit kirchlicher Archäologie beschäftigen. In Trier hat dasselbe allerdings noch weit grösseres Aufsehen erregt und während

mehrerer Wochen die Geister und die Localpresse dieser von der grossen Bewegung in Wissenschaft und Literatur herzlich weit abliegenden ehemaligen Metropolis in hohem Grade beschäftigt. Dieser »Sturm im Glase Wasser« war durch den Anhang zu Wilmowsky's Schrift hervorgerufen, wo das bisher für die Tunica Christi gehaltene Gewandstück für ein orientalisches Prachtkleid erklärt wird, welches keineswegs die Tunica selbst sei, sondern nur ein Stück derselben — eine graue Gewandpartikel — verberge und umhülle. Jenes äussere Prachtgewand, dessen Muster auf Taf. XI dargestellt ist, zeigte, als der Verfasser es kurz vor der definitiven Reponirung der Tunica 1844 untersuchte, in tiefrothem Grunde goldgelbe Figuren, kleine Vogelgestalten in quadratischen Feldern, ähnlich jenen liturgischen Seidenstoffen, wie sie Anastasius Bibliothecarius beschreibt. Die Zeichnung ist noch sehr unvollkommen; auf dem Kopfe des Thieres sieht man drei Linien, welche Federn andeuten sollen, der Hals ist übermässig lang, die Füsse plump und kurz, der Schwanz stumpf. Es ist demnach fraglich, ob der Zeichner einen Pfauen oder den Silberreiher darstellen wollte. Wie es scheint, streckt der Vogel den Hals in die Höhe, indem er die Flügel schwingt. Auch die quadratische Einfassung ist sehr einfach und primitiv. Die sich kreuzenden Bänder sind durch kleine übereckgestellte Vierecke belebt. Wilmowsky sieht demnach in dem Stoffe ein frühbyzantinisches Seidengewebe, in welches die Partikel des h. Rocks schon im christlichen Alterthum eingehüllt wurde. Verstehe ich ihn recht, so wäre dies schon im 4. Jahrhundert durch Constantin's Mutter, Helena, geschehen.

Dass ein hochgestellter Geistlicher, den Alter und Krankheit dem Ende seiner Laufbahn nahegebracht, nicht Anstand nimmt, sich die letzten Tage zu verbittern, die leicht vorauszusehende und in reichem Maasse ihm zu Theil gewordene Verketzerung über sich ergehen zu lassen, indem er der Trier'schen Kirche erklärt, sie habe irrthümlich ein byzantinisches Prachtgewand für den h. Rock Christi angesehen und ausgestellt, während sie nur eine kleine Partikel dieses angeblich ungetheilten Gewandes besitze — diese sittliche Energie muss nothwendig unsern Beifall und unsere Achtung gewinnen. Der Schreiber dieser Zeilen, welcher selbst seit einigen Jahren um den Thatbestand wusste, muss hier freilich eigenthümliche Betrachtungen unterdrücken, welche sich ihm bei der Frage aufdringen, warum die mit der Sachlage bekannte Trierische Curie nicht bereits bei der letzten Ausstellung 1844 der Wahrheit die Ehre gegeben habe, oder warum nicht vor oder nach derselben eine sorgfältige Untersuchung gestattet wurde; — konnte ja Herr v. Wilmowsky selbst nur auf wenige Minuten und gewissermassen verstohlener Weise das Gewand prüfen und die Zeichnung in der Schnelligkeit durchpausen. Indessen ist hier nicht der Ort, solche Dinge zu verfolgen; ebensowenig kann ich hier auf die von Herrn v. Wilmowsky ohne weiters angenommene Tradition von der Tunica Christi in der Trierischen Domkirche eingehen. Was ich von den angeblichen »Beweisen« für die »Reliquien des Herrn« in Trier u. s. f. halte, habe ich bereits im Jahr 1868 in meinen »Beiträgen zur Trierschen Geschichte und Archäologie« Bd. I. auseinandergesetzt.

Mehr interessirt den Leser dieser Zeitschrift, was Wilmowsky über die

von ihm untersuchten Grabstätten der Trierischen Erzbischöfe beibringt. Taf. I. gibt den Grundriss des Doms mit Einzeichnung der bischöflichen Gräber. Die älteren hier in Betracht kommenden Grabmale (11., 12. und 13. Jahrhundert) waren länglich-viereckige Steinsärge, aus einem Block gehauen, die Deckel theils flach gehalten, theils abgerundet, theils dachförmig zugerichtet; einige waren so behauen, dass ihre Oberfläche die Form eines halben oder ganzen Kreuzes bildete. Die späteren (14. und 15. Jahrhundert) stellen ansehnlichere aufgemauerte Mausoleen dar. Bis in die Hälfte des 13. Jahrhunderts lagen die Erzbischöfe alle auf dem blossen Boden des Steinsarges, nichts als eine Hand voll Erde unter dem Haupte; erst Arnold v. Isenburg († 1258) hat ein Kopfkissen von Leder, die spätern solche von Sammet und Saffian.

Tafel II veranschaulicht u. a. die Gebeine der Erzbischöfe Albero († 1152) und Boemund II († 1367), wie sie der Verfasser, mit den bischöflichen Gewändern bekleidet, mit Mitra, Stab und Kelch noch auffand und sofort zeichnete. Dann das gothische Grabmal des Erzbischof Heinrich von Finstingen († 1286) und die in den Gräbern der Erzbischöfe Egilbert (1107), Udo (1078) und Bruno (1124) gefundenen Bleiplatten mit den Epitaphien der drei Fürsten.

Tafel III gibt die in den Gräbern auf der Brust der Bischöfe gefundenen kleineren und grösseren Kelche in natürlicher Grösse wieder; eine symbolische Beigabe, welche die Priesterwürde andeuten soll. Natürlich sind diese Kelche ad hoc, d. h. mit der Bestimmung den Leichen beigegeben zu werden, gearbeitet worden. Der älteste, im Sarge Poppo's († 1047) gefunden, ist sehr klein, aus Goldblech; die spätern etwas grösser, mit Ausnahme desjenigen Udo's (1078), am Rande bereits etwas geschweift; sie sind meist aus Zinn, das nun zum Theil oxydirt als schwere Metallasche auf den Ueberresten des Gewandes liegt. In den Grabsärgen des 15. Jahrhunderts und den folgenden fehlen die Kelche ganz. Herr v. Wilmowsky fragt sich, wie jene einfachen Zinnkelche im Einklang stehen mit den kostbaren Ornamentstücken, in denen die Bischöfe beigesetzt wurden, und glaubt annehmen zu müssen, man sei bei den baulichen Veränderungen des 12. und wieder des 18. Jahrhunderts auf die Särge gestossen, habe sie eröffnet und die kostbaren Kelche aus edlerm Metall gegen solche aus Zinn vertauscht — eine Ansicht, der ich ohne urkundliche Beweise für ähnliches Vorgehen nicht zustimmen kann. Die symbolische Beigabe von Grabkelchen war im frühern Mittelalter eine ziemlich allgemein eingeführte Sitte, welche durch zahlreiche Grabfunde bestätigt ist; so weit mir bekannt ist, sind aber mit geringen Ausnahmen alle jene symbolischen Kelche nicht aus Gold, sondern aus geringem Metalle. Der kostbare Ornat aber begleitete den Kirchenfürsten gerade so gut ins Grab, wie den Ritter sein Leib- und Waffenrock: hier waltete keine Symbolik vor.

Tafel IV veranschaulicht die erzbischöfliche Fussbekleidung vom 11.—16. Jahrhundert. Aus jedem Jahrhundert ist ein Exemplar ausgewählt, welches Schnitt, Ausstattung, Stoff beurtheilen lässt. Die Schuhe der Erzbischöfe Bruno und Albero sind fast nur noch Sandalen, dagegen hat der Schuh des Erzbischof Hillin bereits die Sandalenform verlassen. Die Sohle ist Korkholz, das Leder der Vorder- und Rückseite künstlich durchbrochene, mit Seide über-

zogene Arbeit; zwischen den Durchbrechungen die schönsten romanischen Muster, die Goldstickerei durch Edelsteine gehoben. Mit der Fussbekleidung des Erzbischofs Theodorich (13. Jahrh.) tritt der Schuh des gewöhnlichen Lebens ein. Die Musterung ist frühgothisch, oben wird der Schuh durch eine kleine goldene Schnalle geschlossen. Tafel V wiederholt die bereits in dem Hauptwerk gegebene Abbildung der Sandalen Arnolds I., aber hier in blossen Umrissen, ohne Farben- und Golddruck.

Gemusterte Gewandstoffe von grossem Reichthum stellt Tafel VI aus den Gräbern der Erzbischöfe Poppo (ehemals in St. Simeon, jetzt in St. Gervasius in Trier), Arnold I., Boemunds II. († 1367), Otto von Ziegenheim († 1429) dar. Hervorragend ist namentlich die auf Tafel VII in natürlicher Grösse wiederholte Musterung der Casula des Erzbischofs Arnold I., Pfauen zwischen Medaillons mit Greifen zeigend.

Tafel VIII gibt zunächst die im Vergleich zu den Gewändern der romanischen und frühgothischen Zeit sehr einfache Musterung eines spätgothischen Stoffes; dann, zu der Kopfbedeckung übergehend, die Mitren der Erzbischöfe Albero, Theodorich I. und Arnold II. Auch hier ist die Bischofsmütze bis zum 12. Jahrhundert niedrig, bald rundes Scheitelkäppchen, auf dem Kopfe ruhend, bald kegelförmig, bald cylinderartig gestaltet, stets von der Binde umwunden, welche sich um den Rand der Mitra als Besatz windet und dann in zwei Streifen herabhängt. Im 12. Jahrhundert baucht sich die Mitra nach zwei Seiten aus, die Erhöhungen finden entweder zu den Seiten des Kopfes oder vorne und hinten Platz. Letzteres wird seit dem 13. Jahrhundert Regel, wir finden jetzt die Klappe über der runden Mütze, deren allmählig immer höher steigende Fläche für reichen Schmuck Raum bietet. So bei Theoderich und Arnold II. Von den bischöflichen Handschuhen war bereits auf Taf. V eine Probe, wenigstens zwei Medaillons mit Agnus Dei und der Hand Gottes von den Chirotheken Arnolds I. gegeben. Aehnlich waren diejenigen Hillins und Boemunds verziert. Diese Handschuhe reichten über einen Theil des Armes hinauf, ihr Saum war mit einer von Löwen und Drachen gemusterten Goldborte eingefasst. Auf Tafel XIII sind dann ferner mehrere erzbischöfliche Ringe abgebildet, unter denen der Ring Arnolds I. eine sehr schöne Einfassung des ächten Rubins, derjenige Arnolds von Isenburg inwendig einen Kopf mit reichgelocktem Haupthaar in schöner Niellogravirung zeigt.

Tafel IX theilt die erzbischöflichen Hirtenstäbe aus den Gräbern des 11., 12., 13. und 15. Jahrhundert mit. Mehrere andere waren, in Asche aufgelöst, nicht mehr zu erkennen. Diese Stäbe, gleichfalls als symbolische Beigaben ad hoc gefertigt, waren aus Holz, die Krümmung, manchmal der ganze Stock, vergoldet. Auf derselben Tafel sieht man das Schwert Theoderich's II., das an der Linken des Bischofs ganz entblösst lag; die Klinge war von Stahl, die Querstange von Bronze, der Griff von vergoldetem Draht umsponnen. Es ist das erste Schwert, welches v. Wilmowsky als Zeichen der fürstlichen Würde in einem der Trierischen Bischofssärge fand.

Tafel X bringt in vorzüglichem Farbendruck zwei emaillirte Bischofsstäbe aus dem Schatze des Doms, dessgleichen den Fuss eines emaillirten Leuchters,

der wahrscheinlich aus einem Kloster der Stadt stammt und den der Verfasser, wie mir däucht aber zu spät, in die Uebergangszeit von der romanischen zur gothischen Kunst setzt. Wenn er Studium der Antike in demselben zu erkennen weiss, so kann ich ihm auch hierin nicht beipflichten. Der Obertheil des Leuchters ist verloren; auf dem Fusse schweben Gestalten, oben Menschen, unten Seeungeheuer, welche in der Rechten ein Schwert, in der Linken einen Schild führen. Dieselbe Tafel wiederholt die Tafel VIII gegebenen Ringe in den Farben ihrer Edelsteine.

Tafel XI endlich gibt in Nr. 1 die Musterung der bisher für die Tunica Christi gehaltenen Umhüllung. Wenn der Verfasser, wie oben erwähnt, dieses Prachtgewand in ein sehr hohes Alterthum versetzt, so glaube ich kaum darin zustimmen zu dürfen. Viel wahrscheinlicher dünkt mir, dass 1196, bei der bekannten Erhebung der Tunica, die Reliquie mit diesem reichen Stoffe umkleidet wurde. Die Beschaffenheit und Musterung desselben weicht nicht sonderlich von ähnlichen Stoffen ab, welche im Zeitalter der Kreuzzüge ins Abendland gelangten. Fig. 2 und 3 stellt die in der Salvatorkirche zu Prüm aufbewahrten »Sandalen des Herrn« dar. Dieselben bestehen aus feinem weichem Leder von gelbbrauner Farbe. Die Vorderseite ist später übergoldet und mit einem romanisirenden Rankenwerk aus Leder, mit rother Seide aufgesteppt, und später noch mit einem Firniss überzogen, besetzt worden. Fig. 4 und 5 geben zwei Stücke eines Prachtschuhes der romanischen Zeit wieder, welche später den Sandalen beigegeben und dann auch als »Sandalia s. Salvatoris« bezeichnet wurden. Wenn der Verfasser darauf hinweist, dass, wie bekannt, diese Reliquie in Prümer Urkunden von Pipin 762 und K. Lothar 855 erwähnt wird, so hätte ich hinzuzufügen, dass man in Rom im 11. Jahrhundert ganz dieselbe Reliquie vorzeigte. Gregor VII führte 1074 den Abt Theoderich von S. Hubert in den Ardennen und den Bischof Herimann von Metz in die Kapelle quae dicitur ad sanctum Laurentium (im Lateran), ubi cum sandaliis dominicis retinentur capita apostolorum Petri et Pauli. Chron. S. Huberti c. 25, bei Pertz S. VIII, 584. Weiter hatte man solche Sandalen in Constantinopel. In die zur Erinnerung an seinen Sieg über die Bulgaren erbaute Salvatorkirche in Chalke (ein Vestibulum magni Palatii oder des Triclinium in Byzanz, s. Zonaras p. 171) übertrug Kaiser Tzimisce (976) das Bild Christi aus Berytus und Christi Sandalen, die er *ἐν ποικίλοις χρυσέοις καὶ διαλίθοις κιβουρίοις* niederlegte. Ducange CP. Christ. II 54. Eine kritische Geschichte des Reliquienwesens, zu welchem sich in den Collectaneen des Referenten reiches Material angesammelt hat, würde auch kunstgeschichtlich nicht uninteressant, culturgeschichtlich von grosser Wichtigkeit sein, wenn sie auch schwerlich den Dank Derjenigen ernten dürfte, welche fortfahren, die religiöse Empfindung der Gegenwart mit den frommen Phantasien des Mittelalters zu beschweren. *F. X. Kraus.*

Die mittelalterliche Kunst in Soest. Ein Beitrag zur rheinisch-westfälischen Kunstgeschichte. Mit neun Tafeln und mehrern eingedruckten Holzschnitten. Von **Joseph Aldenkirchen,** Rector in Viersen. Festprogramm zu Winckelmann's Geburtstage am 9. December 1875. Herausgegeben vom

Vorstand des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande. Bonn, 1875. 39 S. in 4°.

Soest war bekanntlich im Mittelalter eine der bedeutendsten westfälischen Städte, hervorragend durch seine Beziehungen zu den Rheinlanden, besonders Köln, und durch seinen Rang unter den Hansestädten. Elf mehr oder weniger namhafte Kirchen, 25 Kapellen gaben von der religiösen Gesinnung wie dem materiellen Aufblühen desselben Zeugniss. Die vorliegende Abhandlung will kein Gesammtbild des Kunstlebens in Soest entwerfen, sondern hauptsächlich die im letzten Jahrzehnt erst völlig aufgedeckten Denkmale der Malerei und Sculptur und einige seltene Ueberreste der gothischen Kleinkunst in Betracht ziehen. Vor Allem beschäftigt sie sich mit den Wandgemälden des Hauptchors in der Patroclikirche (Tafel I und II), welche Lübke dem Ende des 11. oder Anfang des 12. Jahrhunderts zugewiesen hat, während v. Quast sie lange nach Anfang des 12. Jahrhunderts setzt. Dem Verfasser gelang es, die datirte Inschrift in der Concha zu lesen, welche für die Begabung des Altares mit den Reliquien die Jahreszahl 1166 gibt, was mit v. Quast's Vermuthung zusammenstimmt. Tafel II bringt die Wandmalerei aus der Kilianskirche zu Lüzol bei Pyrmont, III die Kreuztafel mit Reliefs und Malereien aus der Hohenkirche zu Soest, IV ein Glasgemälde in der Wiesenkirche (»das westfälische Abendmahl«), V ein prächtiges, hochinteressantes Altartuch, gleichfalls aus der Wiesenkirche, VI einen gothischen Messkelch aus der Soester Petrikirche, VII Steincandelaber und Sakramentsschrein aus der Wiesenkirche, VIII einen Altar aus Soest. Das auf Tafel V gegebene Altartuch hat ausser mehrern anderen Darstellungen eine Jagdscene: ein Hirsch (Einhorn?) von Hunden gehetzt, springt auf eine Frauengestalt mit dem Nimbus hin, zwei Personen (eine männliche mit der Krone) knieen vor ihr; rechts vor diesen hält ein Diener zwei gesattelte Pferde, hinter denen zwei Reiter mit Hunden einhersprengen. Von den Reitern scheint der eine ein Bischof, der andere mit der Krone ein Fürst. Lübke hat hier die Legende der Genovefa gefunden; der Verfasser will die Jagd auf das Einhorn als Symbol Christi, das sich in den Schooss der Jungfrau flüchtet, sehen. Die erste Auslegung hat keinen Anhalt in der Legende und vergisst, dass Genovefa in Westfalen und dem Rheinland nicht als Heilige verehrt wurde; die zweite scheint mir ebenso unhaltbar.

Die wohlausgestattete Schrift ist auf dem Gebiet der Kunstgeschichte die Erstlingsarbeit eines geistvollen und hochgebildeten jungen Geistlichen, der uns hoffentlich noch öfter mit ähnlichen Gaben erfreuen wird. *F. X. Kraus.*

**Louis Rousselet,** L'Inde des Rajahs. Voyage dans l'Inde centrale et dans les résidences de Bombay et du Bengale. Paris, 1875. 4°. 807 S. Mit 317 Holzschnitten.

Dies vortrefflich ausgestattete Werk ist eigentlich eine gut geschriebene Reisebeschreibung oder der Bericht über den mehrjährigen Aufenthalt eines Franzosen und seine Erlebnisse in Indien. Herr Rousselet hat viel gesehen und viel erlebt und er erzählt gut. Aber er ist zugleich Kunstkenner und insbesondere interessirt für die Kunst Indiens. Er führte auf seinen Reisen

einen photographischen Apparat mit sich, den er fleissig in Thätigkeit setzte, und hatte zudem einen Maler namens Schaumburg zum Reisegefährten. Da er verschiedene selten besuchte und der Kunst ganz unbekannte Gegenden aufgesucht und meist längere Zeit sich dort aufgehalten hat, so bietet sein Werk eine Fülle neuer Abbildungen, welche der Kunstgeschichte den werthvollsten Beitrag liefern. Seine Photographien, die bei der klaren, durchsichtigen Luft alles oft wunderbare Detail in grösster Schärfe darstellen, sind durch Holzschnitte von höchster Vollendung wiedergegeben. Man kann nichts Vollkommeneres in seiner Art sehen. Die meisten der abgebildeten Monumente gehören der muhammedanisch-indischen Kunst an und zeigen hier eine Entwicklung des arabischen Stils, welche jene in Spanien, Kairo oder in Persien an Reichthum und Grossartigkeit übertrifft. Viele Abbildungen stellen aber auch Monumente altindischer Kunst dar, zu deren Auffindung unser Reisende Kosten und Beschwerden nicht scheute. Rousselet hat Indien nach allen Richtungen umkreiset und durchstreift; vorzugsweise ist es aber von Bombay nordwärts das innere Gebirgsland, das Land der Rajahs, welches er der Kunst fast neu erschliesst. *J. F.*

## Die Michelangelo-Literatur der Centenarium-Feier.

(Schluss.)

### a) In Italien.

7) Michelangelo e Dante. Studio di Ettore **Fattori.** In Firenze, coi tipi di M. Cellini e C. 1875. 16°. 208 S. L. 2.

8) Alberto **Revel:** La Mente di Michelangiolo. Firenze, Tipografia Claudiana. 1875. 8°. 24 S. L. — 50.

9) Dell' Animo di Michelangelo Buonarroti. Per il Dottore Giacomo **Barzellotti.** Firenze, Tip. e Lit. di G. Carnesecchi. 1875.

10) Illustrazione del Castello di Caprese di Luigi **Mercanti.** Firenze, Stabilimento di P. Pellas. 1875. 8°. L. 1. 50.

11) Raggionamento storico su le diverse gite che fece a Carrara Michelangelo Buonarroti scritto da Carlo **Frediani.** Sec. ed. Siena, 1875. Tip. Sordo-Muti di L. Lazzeri. 8°. 60 S. L. 1. —

12) L'Arca di San Domenico e Michelangelo Buonarroti. Ricerche storico-critiche del P. Tommaso **Bonora.** Bologna, presso Gaetano Romagnoli, 1875. 8°. 40 S.

13) Sulla scoperta di due busti in terra cotta e sopra un quadro a tempera in tavola . . . . . amendue di Michelangelo Buonarroti pel Avv. Ottavio **Andreucci.** Firenze, Tipografia di G. B. Campolmi, 1875.

14) Di alcuni lavori del Buonarroti essistenti nelle Marche con cenni biografici di Ascanio Condivi per il March. Filippo **Raffaelli,** bibliotecario della communale di Fermo. 1875. 8°. XXXII S.

15) Esequie del divino Michelangelo Buonarroti. Testi di lingua per la prima volta ristampato sull' edizione del Giunti del 1564. Firenze, Tipografia della Gazzetta d'Italia. 1875. 16°. 72 S. L. 2. —

16) Guide de la Galerie Buonarroti. Redigé par Ange **Fabbrichesi,** Conservateur. Florence, Typografia Cenniniana delle Murate. 1875.

17) Notizie storiche del David del Piazzale Michelangelo e cenni biografici del cav. Prof. Clemente Papi per l'Avv. Antonio **Faleni.** Firenze, Tipografia della Gazzetta dei Tribunali, 1875. 8°. 40 S. L. 1 —.

18) Michelangelo e l' opere sue. Plausi di Giulio **Marchesi.** Firenze, Tipografia di G. Barbera, 1875. 8°. 20 S.

19) Michelangelo nel suo IV Centenario. Canzone di Guido **Corsini.** Firenze, Tipografia di M. Ricci, 1875. 8°. 14 S. L. 1. —.

20) Michelangelo. Canto di Enrico **Panzacchi.** In Bologna, presso Nicola Zanichelli, 1875. 8°. 16 S. L. — 60.

Bevor ich jene Schriften in's Auge fasse, welche einzelne Ereignisse von Michelangelo's Leben oder Schaffen zum Vorwurf nehmen, erwähne ich dreier Schriftchen, welche die geistige Gesammtphysiognomie Michelangelo's zu beleuchten versuchen. —

Ettore Fattori sucht dies durchzuführen in einem Vergleiche Michelangelo's mit Dante (Nr. 7). Er stellt eine Art »Gedankenharmonie« zusammen, durch Citation charakteristischer Stellen aus den Gedichten Beider über Religion, Vaterland, Liebe, Kunst. — Die Causerien, die Fattori dann daranknüpft, zeigen eine gefällige Prosa, aber gewinnen dem längst und oft verhandelten Vergleich keine neuen Gesichtspunkte ab. Einen Ausfall gegen Grimm und die deutsche Gelehrsamkeit überhaupt glaubte Fattori sich dabei nicht versagen zu dürfen. S. 128 frägt er verwundert, was Grimm wohl mit Anführung des Diariums des Francesco d'Ollanda für die Liebe Vittoria's und Michelangelo's habe beweisen wollen, »andar niente meno che a Lisbona a trovar le prove d'un amore italiano noto ‚lippis et tonsoribus' la mi pare una gita comica assai, segnatamente pel dotto tedesco che ha frugato tanti anni nelle nostre biblioteche.« Ich gestehe, dass ich die Verwunderung ganz auf Fattori's Frage übertrage. — Die Liebe oder die Intimität der Beziehungen wollte Grimm mit Anführung dieses Documentes allerdings nicht beweisen, wohl aber zog er es zu einer ausführlicheren Illustrirung herbei, auf welch' tiefem geistigen Grunde dies Verhältniss beruhte. —

Alberto Revel, Professor des Waldenser Collegs in Florenz, schrieb: La Mente di Michelangelo (Nr. 8). Das Endziel der kleinen Publication scheint mir dahin zu gehen, zu zeigen, dass Michelangelo, obwohl ohne äusseren Zusammenhang mit der Reformation, doch in deren Sinne die Lehre von der Rechtfertigung auffasste. Grimm drückte eine ähnliche Ansicht, wenn auch nicht mit gleicher Schärfe, aus. — In so guter Meinung das gedacht sein mag, thut es doch der Thatsache Gewalt an. Michelangelo steht völlig innerhalb des katholischen Dogma's, und gerade seine Ansicht von der Rechtfertigung liefert die stärksten Beweise hiefür. — Einzelne abgerissene Stellen aus seinen Gedichten sagen da nichts. Ich verweise auf seine praktische Gepflogenheit. Die erste Erkundigung, nachdem Michelangelo den Tod Gismondo's und später Giovansimone's vernommen, ist, ob sie versehen mit den Sacramenten der Kirche gestorben seien (Lettere 191 und 283). Die auch von Revel zitirte Stelle darf nicht aus dem Zusammenhange gerissen werden.

Nachdem sich Michelangelo im Briefe 191 erkundigt, ob Giovansimone versehen mit den Sacramenten der Kirche gestorben sei (»perchè quando l' abbia avute, e che io il sappi, n'arò manco passione«), muss Lionardo geantwortet haben, dass dies auf irgend eine Weise verhindert worden sei; darauf antwortet Michelangelo in Lett. 193: »Della morte mi scrivi che, se bene non

à avuto tutte le cose ordinate della chiesa, che pure à avuto buona contrizione: e questa per la salute basta, se cosiè.« Damit steht Michelangelo völlig innerhalb des katholischen Dogma's, welches lehrt, dass die vollkommene Reue genüge, wenn Jemand durch Todesnoth überrascht wird. — Ein anderes Mal veranlasst Michelangelo seinen Neffen Lionard zu einer Wallfahrt nach Loretto, um dort für das Seelenheil des Vaters zu beten (Lett. 196) und als sein Urbino schwer krank, erkundigt er sich bei Lionardo, ob er in Florenz eine fromme Person wisse, die für die Genesung Urbino's beten würde (Lett. 283). Ich verweilte an diesem Punkte, weil es mir für die Unparteilichkeit der Geschichtschreibung gefährlich erscheint, die Bestrebungen Derer, welche Schiller zum Katholiken zu machen versuchten, zu imitiren. —

An Gedankengehalt und edler Form übertrifft die beiden vorgenannten Publicationen das Schriftchen des Giacomo Barzellotti: »Dell' Animo di Michelangelo Buonarroti« (Nr. 9). Das Verhältniss Michelangelo's zu seiner Zeit wird kurz aber trefflich charakterisirt, wobei manches geistvolle Aperçu über den Entwickelungsprocess des italienischen Geistes von Dante bis Michelangelo ausgesprochen wird; die Tiefe, Kraft, das Lebensgefühl, das Michelangelo's Werken innewohnt, aus seiner starken concentrirten Persönlichkeit erklärt. Nicht minder präcis wird das Charakteristische der Kunstübung Michelangelo's ausgesprochen: »Cercava l'Idea non altro che l'Idea potentemente significata per via del disegno, sdegnando cio che egli soleva chiamare alletamenti esterni dell' arte.« —

Ich komme nun zu jener Serie von Publicationen, welche ein einzelnes Ereigniss aus Michelangelo's Leben oder Schaffen zum Gegenstande haben.

Luigi Mercanti gibt eine »Illustrazione del Castello di Caprese« (Nr. 10). Die Auffrischung der längst entschiedenen Streitfrage, ob Michelangelo zu Chiusi oder zu Caprese geboren sei, hätte sich der Verfasser ersparen können. Die frische Schilderung des Ortes Caprese und seiner Bewohner ist das Beste an der Schrift. Die Geschichte oder Chronik von Caprese kann ein nur geringes Interesse abgewinnen.

Carlo Frediani's Ragionamento storico su le diverse gite che fece a Carrara Michelangelo Buonarroti (Nr. 11) ist eine vom Verleger besorgte (der Verfasser ist längst todt) neue Ausgabe der ersten Edition von 1837.

So fand demgemäss die irrige Ansicht, Michelangelo's erster Aufenthalt in Carrara habe ununterbrochen vom November 1505 bis 1506 gedauert, keine Correctur. Michelangelo muss noch während des Winters nach Rom zurückgekehrt sein, denn am Freitag nach Ostern des Jahres 1506 findet jener Auftritt statt, der zur unmittelbaren Veranlassung von Michelangelo's Flucht aus Rom wird (Lett. 343, dict. 2. Mai; darnach ist auch Grimm zu corrigiren, der diesen Auftritt und die Flucht nach dem zweiten Aufenthalt in Carrara setzt, welcher aber erst in der zweiten Hälfte Mai stattgefunden hat, wie aus dem Documente, welches darauf Bezug nimmt — bei Frediani pag. 34 — hervorgeht).

Michelangelo's Thätigkeit zu Bologna während seines ersten Aufenthaltes dortselbst hat zum Gegenstande die fleissige und sorgfältige Schrift des Padre

Tommaso Bonora: L'Arca di San Domenico e Michelangelo Buonarroti (Nr. 12). Mir ist Grimm's Abhandlung in den preuss. Jahrb. über das gleiche Thema nicht zur Hand, um einen genauen Vergleich mit dem hier Gebotenen anstellen zu können. Bonora's Schrift stellt das gesammte Quellenmaterial zusammen. Die gewichtigste Aussage ist da wohl die des Leandro Alberti, der kaum ein Jahr später, da Michelangelo an der Arca gearbeitet hatte, in das Kloster, dem die Kirche zugehörte, eintrat. So berichtet er gewissermassen als Augenzeuge. Seine Aussage hierüber in seinem Werkchen: De divi Dominici Calaguritani obitu et sepultura, lautet:

»..... Maximum a Nicolao incrementum accepit (sc. sepulcrum), sed morte præventus ipse ad finem minime deducere potuit. Nec ob tanti statuarii mortem Senatus Bononiensis opus imperfectum esse voluit, quinimmo per Michaelem Angelum florentinum virum excellentis ingenii ac nobilissimum statuarium, addi voluit nonnulla alia marmorea simulachra, videlicet simulachrum divi Petronii, Proculi et alterius Angeli«. Was den Petronius betrifft, so beschränkt Pietro Lamo in seinem »Graticola di Bologna« (1560) Michelangelo's Arbeit auf die Gewandung — welche Ansicht beiläufig bemerkt Gotti reproducirt —; da die Statue des Petronius eigentlich nur »Gewandung«, so hat diese Beschränkung wenig zu sagen. — Die Statue des hl. Proculus ging nach einer handschriftlichen, von Bonora pag. 28 mitgetheilten gleichzeitigen Aufzeichnung des frate Lodovico am 4. August 1572 zu Grunde. Was den Engel betrifft, so huldigt Bonora der nun wohl schon allgemein getheilten Ansicht, dass der minder anmuthige das Werk Michelangelo's sei.

Ist Bonora's Schrift wirklich ein Stück wissenschaftlicher Arbeit, so haben wir es in der Brochüre des Avv. Ottavio Andreucci: Sulla scoperta di due busti in terra cotta e sopra un quadro a tempera (Nr. 13) mit blossen Hallucinationen zu thun. Zwei Thonbüsten, die Michelangelo und Vittoria darstellen sollen (mir wurde dies zu erkennen schwer) und die man wegen ihrer miserablen Arbeit in gar keine Zeit zu rangiren vermag — weil die schlimmste Mittelmässigkeit stets charakterlos — reklamirt der Verfasser für Werke Michelangelo's, dessgleichen eine rohe, etwas abgeänderte Copie des Tribunabildes, wo der hellsehende Verfasser in der Maria die Vittoria vor ihrer Verheirathung mit Pescara und im Josef den jungen Michelangelo wieder zu erkennen vermag. Wahrscheinlich in der Absicht, dem Leser ein logisches Netz über den Kopf — oder vielmehr über das Gesicht — zu werfen, theilt Andreucci seine Schrift in 79 Paragraphe. Als Beweisgründe vermag er aber nur einige Stellen aus Michelangelo's — Gedichten beizubringen. — Die beiden Büsten sind Eigenthum des Kunsthändlers Pietro Radicchi, das Gemälde — jetzt gleichfalls in einem Hinterzimmer der Galleria Corsini in Florenz zum Verkaufe ausgestellt — gehört einem Dr. Enrico Gallizioli. — Man könnte fast meinen, Andreucci habe seine Schrift auf Bestellung fabricirt.

»Di alcuni lavori del Buonarroti esistenti nelle Marche« von March. Filippo Raffaelli (Nr. 14) tritt für die Autorschaft Michelangelo's gegenüber dem Marmor-Abbozzo eines gekreuzigten Christus — im Besitze des Prof. G. B. Carducci in Fermo — und der Farbenskizze einer Pietà — im Besitze

des Grafen A. Caccialupi in Macerata — ein. Die Beweisführung entbehrt des arroganten Tons, die Photographie des Marmor-Abbozzo spricht zu Gunsten des Vorgebrachten. Ein Urtheil wage ich aber nicht zu sprechen ohne Kenntniss der Werke selbst. Die Brochüre bringt dann noch einige biographische Notizen über Condivi, für die man dem Verfasser zu Dank verpflichtet ist, und die Beschreibung eines Gemäldes des gegeisselten Christus, in der Kirche von Cingoli, worin Rafaelli eine jener Skizzen vermuthet, die Sebastiano del Piombo nach Aussage Vasari's nach der Zeichnung Michelangelo's, anfertigte.

Willkommen wird man heissen den Wiederabdruck eines selten gewordenen Büchleins: Esequie del divino Michelangelo Buonarroti (Nr. 15), in treuer Nachahmung der Originalausgabe, wie sie bei Giunti 1564 erschien.

Um vollständig zu sein, erwähne ich dann noch, dass der »Guide de la Galerie Buonarroti« (Nr. 16) in neuer Ausgabe erschien und dass Antonio Faleni in einer Brochüre die Nachrichten zusammenstellte, welche auf die Bronzecopie des David auf dem Piazzale Michelangelo und auf den Leiter des Bronzegusses Prof. Clemente Papi Bezug haben (Nr. 17). Selbstverständlich liessen auch die Poeten es sich nicht entgehen, Michelangelo mit ihren Gaben zu bedenken. Ich wähle nur drei aus der Schaar. Wenn bei uns die »gebildete Sprache« für die Mehrzahl der Lyriker dichten und denken muss, so hat sie bei dem italienischen Poëten nur zu tönen: die Musik der Worte schmeichelt sich den Sinnen ein, ohne im ersten Augenblick die Gedankenleere recht zum Bewusstsein zu bringen. Giulio Marehesi bedenkt in seinen »Plansi (Nr. 18) jedes einzelne Werk Michelangelo's mit einem Sonett; Formschönheit muss allen nachgerühmt werden, hie und da auch eine treffliche Wendung, z. B. in dem Sonett Il Mose die Schlussstrophe:

> E tu, Mago, divin, qual Mosè l'acque
> Faceva un giorno scaturir, tu festi
> Lui Mosè stesso uscir vivo del sasso.«

Guido Corsini's Canzone (Nr. 19) klingt wie ein Echo von Leopardi's Gedankenlyrik — das sage ich keineswegs im tadelnden Sinne. Ueber Michelangelo spricht Corsini wenig, um so mehr über das der Natur entfremdete, schuldbefleckte, friedenslose Zeitalter.

Enrico Panzacchi ist in seiner Canzone (Nr. 20) gegenwartsfreudiger. Auf Michelangelo bezüglich meint er:

> »il ricordo di te non s'è mai spento
> E la grand' alma tua restò con noi.« —

Heil, wenn es so wäre. Der tiefe, sittliche und künstlerische Ernst Michelangelo's wäre der stärkste Bundesgenosse, das Reformwerk zu vollenden, welches das italienische Volk auf allen Daseinsgebieten durchzuführen hat, will es jene Höhe erreichen, auf der es schon einmal stand, und wohin es durch die Genialität seiner Natur berufen ist. *H. Janitschek.*

b) In Deutschland.

**Sophie Hasenclever:** Sämmtliche Gedichte Michelangelo's in Giusti's Text, mit deutscher Uebersetzung. Eingeführt durch Max Jordan. Leipzig, Verlag von Alphons Dürr. 1875. 8°.

Diese Ausgabe von Michelangelo's Gedichten mit Uebersetzung von Sophie Hasenclever ist eine deutsche Festgabe zur Feier des vierten Centenariums von Michelangelo's Geburt; und wahrlich, wir brauchen bei Darbringung derselben unsere Augen nicht zu Boden schlagen.

Der Wiedergabe des Originaltextes ist die Edition Giusti — doch mit Weglassung der Varianten — zu Grunde gelegt; die Uebersetzung, frei von jeder Gelegenheitseile, ist sicherlich die Frucht eines jahrelangen Hineinlebens in die geistige und sprachliche Eigenart des Dichters Michelangelo. — Man mag ein oder das andere Gedicht bei Witte, Regis, Grasberger — von den herrlichen Nachdichtungen, die H. Grimm im »Leben Michelangelo's« bringt, zu schweigen — in besserer Uebertragung finden: an ebenmässiger Güte kommt keine frühere Arbeit der hier vorliegenden gleich. In den meisten Fällen bietet Sophie Hasenclever Nachdichtungen im besten Sinne des Wortes: Gedanke und Empfindung behalten die Gewandung, welche der Dichter ihnen verliehen, aber der Faltenwurf ist mit so viel Freiheit umgeordnet, als der Geist der deutschen Sprache erheischte. — Das erfordert mehr Geist, Phantasie und Formtalent, als in einigen Dutzend Gedichten von unsern modernen Lyrikern verausgabt wird. —

Wer sich in Michelangelo's Gedichten eingelesen, weiss, dass sein ganz dem Transzendentaltalent zugewandter Geist nicht selten so steile Gedankenpfade wandelt, dass ihm nur seltene geistige Rüstigkeit zu folgen vermag; dazu hat seine Ausdruckweise nichts mit der Gewandtheit seiner leicht und leichtsinnig reimenden Zeitgenossen gemein, sie ist nicht selten allzu knapp, dabei oft hart und ungefügig. —

Sophie Hasenclever ist unermüdlich in treuer, geistiger Nachfolge und man muss es bewundern, wie sicher sie in den meisten Fällen die Spuren des Vorwandelnden findet. — Es kann hier nicht der Ort sein, nach all' den Fällen zu spüren, wo ein »Fehltritt« zu verzeichnen wäre; nach den Schwächen zu suchen, wo so viele Vorzüge vorhanden, ist ein unbehagliches Thersites-Geschäft. Doch Eines und das Andere berühre ich um des Principes willen.

Im siebenten Madrigale, welches die ästhetische Glaubenslehre Michelangelo's wie kein anderes seiner Gedichte zum Ausdruck bringt, übersetzt Sophie Hasenclever die beiden Zeilen S'e giudizzii u. s. w.:

»O thörichter, vermessener Gedanke,
Die hohe Schönheit Sinnenlust zu schelten.«

Wo steht das? Tirar kann fig. allerdings auch für bestiammare gebraucht werden, aber tirar al senso ist doch von jeder Zweideutigkeit frei. Durch die falsche Uebersetzung dieser beiden Zeilen erleidet aber der Gedankengang des ganzen Gedichtes eine bedenkliche Alteration. Nach der Uebersetzung wäre es die Schönheit überhaupt, welche jedem gesunden Geiste Himmelspfade zeigt. Meiner Meinung nach ist der Sinn des Madrigals der: Wem die Schönheit als Gabe verliehen, der ist nur dann treu seinem Berufe, wenn jene ihm ein Mittel ist, das Erhabene in Bildwerk und Malerei darzustellen. Nur der Thor und Frevler zieht die Schönheit zu den Sinnen herab, d. h. meint, Zweck der Schönheit, also überhaupt der Kunst, sei es, Sinnenreiz zu bewirken. That-

sächlich hat auch Michelangelo für diese seine Idee so strenger Schönheit in jedem seiner Werke Zeugenschaft abgelegt. —

Im Sonette XXX interpolirt die Uebersetzerin »hohe Frau« trotz der »Lezione« des Varchi mit dem darauf bezüglichen Brief Michelangelo's (der ja schon in den Lettere pittoriche V. pag. 48 publicirt worden war), wornach dies und das folgende Sonett zweifellos an Tomaso Cavalieri gerichtet war. Vielleicht hätte die Bedachtnahme auf solchen psychologischen Zustand auch eine richtigere Uebertragung der dritten Strophe des Sonetts XXXI finden lassen:

Pero se 'l colpo, ch'io ne rub' e' nvolo
Schifar non poss' almen s' è destinato,
Chi entreran fra la dolcezza e l' duolo?

»Kann Niemand vor dem herben Schmerz sich retten,
Wohlan, so treff er mich in jenen Stunden,
Wo Lust und Schmerz sich in die Seele theilen.«

Da hat mindestens die letzte Zeile gänzlich ihren Sinn verloren.

Ueberhaupt steht die Uebersetzung der Sonette an Vorzüglichkeit dem Andern in Etwas nach; doch dies hängt damit zusammen, dass die Bewältigung dieser poetischen Form im Deutschen nur dem vollendeten Meister der Sprache gelingt.

Ich wollte aber das Medisance meiden; so gehe ich selbst über die Schlussstrophe des Gedichtes: In lode della vita rusticale, welche Sophie Hasenclever in echt weiblichem Ordnungsfanatismus für die Uebersetzung hinzugedichtet hat, schweigend hinweg. — Der Mensch und das Werk wird immer viel richtiger aus seinen Vorzügen heraus, als aus seinen Fehlern erkannt; so mag man sich uneingeschränkt an dem reichlich vorhandenen Guten und Tüchtigen der gebotenen Gabe erfreuen. Mag sie das Ziel erreichen, Michelangelo, den Dichter, dem deutschen Volke näher zu bringen, dem es sich verwandt fühlen wird in Allem, was es in sich Grosses und Gutes findet.

Die künstlerische Ausstattung des Werkes mit dem reichen, interessanten Ornamentenschmuck (nach Meistern wie Virgil Solis, Peter Flötner u. A., geschnitten von Flegel in Leipzig) verdient alles Lob, welches ihr Max Jordan am Schlusse des einführenden Vorwortes spendet.

Florenz. *Hubert Janitschek.*

**Archäologische Zeitung.** Herausgeg. v. Curtius u. Schöne. Jahrg. 33. Heft 4. Berlin, 1876. 4°.

Inh.: Petersen, Die neueste Erklärung der Westgiebelgruppe des Parthenon. — Gebhard, Das braunschweigische Onyxgefäss. — Pervanoglu, Diptychon des städtischen Museums zu Triest. — Robert, Iphigeneia in Tauris; — Die Ausgrabungen in Tanagra. — Mylonas, Drei griechische Spiegel. — Weil, Münzfund von Dipylon. — Curtius, Zwei Terracotten des Antiquariums in Berlin. — Miscellen. — Berichte. — Die Ausgrabungen von Olympia. (Mit Kunstbeilagen.)

**Bullettino dell' instituto di corrispondenza archeologica.** Roma, 1876. I—VI. 8°.

Inh.: I. Scavi. Helbig, Scavi di Corneto e di Pompei. — Mau, Scavi di Pompei. — Nuovi scavi di Bologna, lettera di Zannoni. — Scavi di Corneto, lettera del s. c. Dasti. — Helbig, Scavi di Corneto. — Helbig, Scavi di Pale-

strina. — Mantovani, Lettere sermidesi. — II. Monumenti. Sogliano, Dipinti, pompeiani con epigrammi greci. — Mommsen, Iscrizione d'anfora romana. — Barnabei, Iscrizione sabellica di Bellante. — Zvetaieff, Un' iscrizione osca in Pompei. — Henzen, Iscrizione d' Olbia. — Iscrizione africana. — Guardabassi, Oggetti di corallo e di ambra del gabinetto Guardabassi. — Mau, Pitture di Pompei. — Lumbroso, Iscrizione di Malaga. — Mau, Ripostiglio di Rignano. — Henzen, Iscrizione del foro romano. — III. Osservazioni. Mau, La pittura pompeiana di Laocoonte. — Kluegmann, Sulla maniera di rappresentare i Centauri.

**Gazette archéologique,** publ. par J. de Witte et F. Lenormant. II. 1—3. Paris, 1876. 4⁰.

Inh.: E. C. Martin-Daussigny, Tête de Junon reine. Bronze du musée de Lyon. — A. Héron de Villefosse, L'Apollon d'Entrains. — J. de Witte, Hercule et les oiseaux de Stymphale. — Lenormant, Artémis Nanaea. — Ch. Papagannakis, Tête d'Alexandre le jeune. — L. Fivel, Perséphoné cueillant les fleurs. — J. de Witte, Hercule et la biche Cérynite. — E. Récamier, Les courses de chars à Lugdunum. — E. de Chanot, Caystros et Cilbis. — Hélène et Canobros. Peintures d'un manuscrit de Nicandre. — S. Trivier, Statues découvertes à Aptéra de Crète. — S. Trivier, Diane chasseresse, Bronze de Lyon. — Lenormant, Tête de Trajan père. — E. de Chanot, Terres-cuites de Mégare. — J. de Witte, Adonis, Bronze de Cypre. — E. C. Martin-Daussigny, Foculus de Bronze du musée de Lyon. — A. Héron de Villefosse, Le Mercure d'Annecy. — (Mit Kunstbeilagen.)

**Bullettino di archeologia cristiana** del comm. G. B. de Rossi. VI. 4. und III. Serie I. 1. 8⁰.

Inh.: Roma: Scavi nel cimitero di Callisto. — Encolpio di vetro pisciforme. — Baccano sulla via Cassia. — Modena: Lucerna di bronzo bilicne e letterata. — Ferentillo: Abbazia di S. Pietro e suoi monumenti sacri e profani. — Africa: Scoperte di insigni storiche epigrafi di martiri di Milevi, di Sitifi e di luogo incerto tra Kalama e Girta. — Indici gener. per gli anni 1870—75. III. Ser. 1. Insigne vetro, sul quale è effigiato il battesimo d'una fanciulla, ed oratorio domestico scoperti nel Monte della giustizia presso le terme Diocleziane. — Scoperte nel agro Verano e nel sotterraneo cimitero di Ciriaca. — Sarcofago figurato scoperto presso Riano al XVI miglio della Flaminia. — Notizie. (Mit Illustrationen.)

**Revue de l'Art chrétien.** Recueil mensuel d'archéologie religieuse. Dirigé par J. Corblet. 2ᵉ série, t. III. 3—4. Paris 1875. gr. 8⁰.

Inh.: C. de Linas, Les Origines de l'orfévrerie cloisonnée (7ᵉ article). — D'Ayzac, La Hyène. Etude d'archéologie mystique. — Barbier de Montault, Les Églises de Rome, étudiées au point de vue archéologique. — Corblet, Vocabulaire des symboles et des attributs employés dans l'iconographie chrétienne (15ᵉ article). — Richard, Deuxième Inventaire du couvent des Dominicaines d'Arras. — Petit, D'un prétendu manuscrit de 1406, contenant divers fragments de l'Imitation de Jésus-Christ. — Giraud, Le Genie grec et le Christianisme. — Berichte. — Biographien. (Mit Illustrationen.)

**Der Kirchenschmuck.** Blätter des christlichen Kunstvereines der Diözese Seckau. VII. Jahrg. Graz 1876. Nr. 1—6. 8⁰.

Inh.: Beförderung des Verständnisses der kirchl. Kunst im christl. Volke. — O. Kernstock: Die älteren Chorbücher des Stiftes Vorau. — Zu den Bildnissen Mariä. — Zur Geschichte des Baues der Herz-Jesu-Kirche in Graz. — Der Künstlerberuf. — Die Passionsblume. — A. Jele, Essay's über Glasmalerei. — Die Tiroler Glasmalerei 1875. — † Joseph Ritter v. Führich. — Glasmalerei-Ausstellung zu Innsbruck am 6. Febr. 1876. — Zum Projekte des Herz-Jesu-Kirchenbaues. — Leop. Kugelwieser und Jos. v. Führich. — F. Plattner, Ideengang eines Bildercyklus, zur Ausführung in einer Landkirche in Tirol bestimmt. — Die Retable als Schmuck des Altares. — Bilder, welche der hl. Lukas gemalt haben soll. — Notizen. Mit autograph. Illustrationen.

**Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift.** 26.—30. Bericht des Vereins f. d. Museum schles. Alterth. Breslau 1875—76. 8°.

Inh.: Göppert, Ueber die sogen. verglaste Burg bei Jägerndorf. — Dieck, Ueber die Bronzefrage. — Luchs, Zu den drei beiliegenden Bildtafeln schlesischer Bronzen. — Schultz, Mittheilungen aus den von den Herrn Pfarrern und Pastoren behufs Abfassung einer Monumentalstatistik Schlesiens eingelieferten Berichten über die Kunstdenkmale schlesischer Kirchen. — Luchs, Ueber das neu entdeckte Wandgemälde im Rathhaus zu Breslau. — Lüdecke, Ueber die Restauration des Breslauer Doms. — Klose, Ueber eine gravirte Zinnkanne von 1523 (mit 2 Taf.) — Luchs, Ueber ein ähnliches Stück in Dürrenmungenau (mit 1 Taf.) — Biefel, Vergleichung einiger etruskischer und schlesischer Bronzen (mit Ergänzungen von Gissmann und Dieck). — Nehring, Neuere Forschungen auf dem Gebiete der vorhistorischen Alterthümer in slavischen Ländern. — Zimmermann, Zur Kenntniss der Fundstätten vorgeschichtl. Alterthümer in Schlesien (Erläuterungen zu der von demselben neu bearbeiteten archäol. Karte).

**Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde.** Indicateur d'antiquités Suisses. Zürich 1875. Nr. 4. 8°.

Inh.: v. Fellenberg, Der römische Wasserstollen bei Hageneck am Bielersee (Schluss). — Dilthey, Eine gallo-römische Gottheit. (Mit Illustrationen).

**Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit.** N. F. XXIII. 1—6.

V. Eye, Wismuthmalereien im germanischen Museum. — Schultz, Der polnische Hofmaler Claude Callot. — Löffelholz von Kolberg, Gemälde von Dürer u. G. Palma im früheren Pellerischen Besitz zu Nürnberg. — Essenwein, Buntglasirte Thonwaaren (Forts.) — v. Eye, eine Doublette aus dem Mittelalter. — Sphragistische Aphorismen. — Messmer, Ein Gemälde A. Dürer's zu Mainz. — Messmer, Ein Gemälde von Tizian. — A. v. Reumont, Pandolfo Reschi. — Siegel mit gereimter Legende. — Wernicke, Urkundliche Beiträge zur Künstlergeschichte Schlesiens. — Lochner, Ein Erzdenkmal von Pangraz Labenwolff zu Lemberg. — A. v. Eye, Venetianische Humpen im german. Museum.

**Mittheilungen der k. k. Centralcommission** zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. Red.: Dr. K. Lind. Neue Folge. I. Bd. Heft 3. 4. Wien 1875—76. 4°.

Inh.: J. Gradt, Das Hochschloss Bruck bei Lienz. — V. Makarewicz, Die Chorgestühle der Kathedrale in Tarnow. (Forts.) — A. Ilg, Der Wagen Friedrichs IV. im Grazer Zeughause. — Fr. Lippmann, Der Todtentanz bei Metniz. — Glavinić, Inschriftsteine des Museums zu Salona. — Aus Salzburg. Aus dem Berichte des k. k. Conservators Petzolt. — K. Rosner, Die Propsteikirche in Zwettl. — K. Lind, Alte Grabdenkmale von Wiener Bürgern in Heiligen-Kreuz. — Camesina, Beiträge zur Geschichte des Wiener Rathhauses aus den Kammeramtsrechnungen. — A. Müllner, Der Urnenfund bei Maria-Rast in Steiermark. — A. Dungel, Locus Veneris Felicis. Eine Untersuchung über das römische Castell dieses Namens. — A. Ilg, Die Keckmann'schen und Siegenfelder'schen Grabmäler bei St. Stephan zu Wien. — Fr. Kürschner, Herzog Rudolf IV. Grabschrift. — J. Schmoranz, Das grüne Thor in Pardubitz. — Die Pfarrkirche zu Nimburg in Böhmen. — W. Neumann, Bericht über die Kunstthätigkeit der Stifte Heiligenkreuz und Lilienfeld im Jahre 1875. — Frh. v. Helfert, Staatliche Fürsorge für Denkmale der Kunst und des Alterthums. — Ed. Frh. v. Sacken, Der Pfahlbau im Laibacher Moore. — Bericht der k. k. Centralcommission über ihre Thätigkeit in den Jahren 1874 und 1875. — F. Wimmer, Kunstdenkmale in Schleissheim bei Wels. — K. Lind, Das Stadtrichterschwert von St. Pölten. — A. Winkler, Grabdenkmale in Oberösterreich, Mühlviertel. — Notizen. (Mit Kunstbeilagen.)

**Le Musée archéologique.** Recueil illustré de monuments de l'antiquité, du moyen-âge et de la renaissance. Publié sous la dir. de Am. de Caix de Saint-Aymour. Paris, E. Leroux, 1875. t. I. 3. 4. gr. 8°.

Inh.: A. de Caix de Saint-Aymour, Galerie des archéologues illustres: L'abbé Cochet. — G. de Mortillet, Migrations à l'èpoque Larnaudienne, ou fin de l'âge du bronze. — J. Geslin, Études sur l'art chypriote: Les premiers essais de

représentation de la figure humaine. — J. de Baye, Chaines et ceintures gauloises. — Clermont-Ganneau, Matériaux inédits pour servir à l'histoire des croisades: Inscriptions médiaevales de Palestine. — A. de Longpérier, Un faux dieu, observations sur un basrelief de Strasbourg. — G. Millescamps, Les fonds baptismaux de Lassy (Seine et Oise). — A. de Caix de Saint-Aymour, Tombes du cimetiêre de Montlévêque (Oise). — A. Forgeais, Ecritoires et ampoules. — Indicateur de l'Archéoloque et du collectionneur. (Mit Kunstbeilagen und Abbildungen im Text.)

**Giornale Ligustico di archeologia, storia e belle arti.** III. 1—6. 8°.

Inh.: Oderico, Lettera intorna un sepolcro romano scoperto all'Avenza. — Belgrano, Avvertenze circa una iscrizione dipinta nella fronte del Palazzo di Pagano d'Oria. — Bertolotti, Esportazione di oggetti di belle arti nella Liguria, Lunigiana, Sardegna e Corsica nei secoli XVI, XVII e XVIII. — Franciosi, Quanto v'abbia di vero nell antico paragone fra Michelangelo e Dante. —

**Zeitschrift f. bild. Kunst.** Herausg. von Prof. Dr. C. v. Lützow. XI. 1876. 4—10.

Inh.: Jansen, Baccio Bandinelli. — v. Eitelberger, Die deutsche Renaissance und die Kunstbestrebungen der Gegenwart. — Busch, Frankfurter Glossen. — Richter, Die neuen Dokumente über Michelangelo. — Zum Nationaldenkmal auf dem Niederwald. — Lermolieff, Die Galerien Roms. — Rosenberg, Die Bauthätigkeit Berlins. — Ansichten aus dem kaiserlichen Thiergarten bei Wien. — Wolf, Das Altarbild von Sebastiano del Piombo in S. Giovanni Crisostomo zu Venedig und die sogenannte Fornarina in den Uffizien. — Fechner, Ueber den Streit der Form-Aesthetiker und Gehalts-Aesthetiker in Bezug auf die bildende Kunst. — P. d'Abrest, Artistische Wanderungen durch Paris. — Eisenmann, Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst, von M. Thausing. — Die Galerie Lippmann-Lissingen. — Thausing, Masaccio und Masolino in der Brancacci-Kapelle. — Zur Erinnerung an Josef Selleny. — Teichlein, Zur Charakteristik Wilhelm von Kaulbach's. — Lübke, Die Kreuzgruppe der Kirche zu Wechselburg. — Woltmann, Sechs Gedichte von Michelangelo. — Ennen, Das Rathhausportal zu Köln. — Lichtenstein, Die deutsche Kunst- und Industrie-Ausstellung in München. — Durm, Die Villa Lante bei Bagnaia und das Kloster S. Maria della Quercia. — Hahn, Der germanische Mythus und die bildende Kunst. — Die neue Organisation der kunsthistorischen Museen des österreichischen Kaiserhauses. — Der Codex des Bramantino auf der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand.

**Kunst-Chronik.** Beiblatt zur Zeitschr. f. bild. Kunst. XI. 14—41.

Inh.: Berggruen, Die Selleny-Ausstellung im Wiener Künstlerhause. V. — Bergau, Zur Kenntniss der Nürnberger Goldschmiedekunst. — Die Ausgrabungen in Olympia. — Ein neues Bild von Gabriel Max. — Michelangelo in Haft. — Neuentdeckte Fresken in Rom. — Mantegna's Triumphzug Cäsars. — Holländische Kunstzustände. IV. — Kunstunterricht in Amerika. — Woltmann, Die Museen in Paris. — A. Wolf, Kopien venezianischer Meisterwerke in der Schack'schen Galerie zu München. — P. d'Abrest, Aus Pariser Ateliers. — Berggruen, Aus dem Wiener Künstlerhause. — Iakob Alt's Aquarelle. — Lübke, Literatur zur Baukunde. — Ein Brief Rietschel's. — Die Organisation der Verwaltung der k. preuss. Museen. — Rosenberg, Die Berliner Nationalgalerie. — Bergau, Kupferstiche von Wenzel Jamitzer. — C. T. Newton über die olympischen Funde. — Berggruen, Die Jahres-Ausstellung im Wiener Künstlerhause. — Das Söllschlösschen in Tirol. — P. d'Abrest, Der Salon von 1876. — Zweck und Ziel der Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung in München. — Regnet, Die Eröffnung der deutschen Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung in München. — Die Karlsruher Kunstschule. — J. P. Richter, Das Antikenmuseum zu Smyrna. — Berggruen, Die Flügelrosse auf dem Wiener Opernhause. — J. Beavington Atkinson, Kontinentale Gemälde in London. — Bergau, Zur Kenntniss der Nürnberger Goldschmiede 16. Jahrhunderts. — Thorbecke's Standbild in Amsterdam. — Die Mediceergräber in Florenz.

**Gazette des beaux-arts.** 1876. 1—7.

Inh.: Blanc, Guillaume, Mantz, Garnier, Mézières et A. de Montaiglon: Michel-Ange. — Jouy et Guitton, La Porte de Crémone, au Louvre. —

Lefort, Francisco Goya. — Lenormant, Les Antiquités de la Troade. — Berger, La Théologie: Peinture de M. Timbal. — Ephrussi, Jacopo de Barbarj. — A. de Montaiglon, L'Imitation de Jésus-Christ (publication de Glady frères). — Bertolotti, L'Atelier de Benvenuto Cellini. — Blanc, Du Décor des vases. — Duplessis, La Collection de M. Camille Marcille. — Lemonnier, Les Artistes belges: Alfred Hubert. — Gonse, Les Graveurs contemporains: Jules Jacquemart. — De Lostalot, Collection de M. le chevalier J. de Lissingen. — La Galerie de M. Schneider. — Rayet, L'Architecture ionique en Jonie: Le Temple d'Apollon Didyméen. — Gonse, La Galerie de M. Schneider. — Ephrussi, Le Triptyque d'Albert Durer, exécuté pour Jacob Heller. — A. de Montaiglon, La Famille des Juste en France. — Gueullette, Artistes contemporains: M. Alphonse Legros. — Havard, Correspondance de Hollande: Les Musées de La Haye; le Mauritshuis: Les Collections van Walchren et Jacobson. — Mantz, Carpeaux. — Yriarte, Le Salon de 1876. — Demay, Les Sceaux des Archives nationales: Type des Reines et des Dames. — A. de Montaiglon, L'Architecture au Salon de 1876. — De Lostalot, J. F., Millet, par A. Piédagnel. — Darcel, Exposition rétrospective d'Orléans et de Reims. — Bibliographie.

**La Chronique des arts et de la curiosité.** 1876. 3—26.

Inh.: La galerie de l'hôtel de la Banque de France. — Gonse, Le rapport de M. Charton sur la direction des beaux-arts. — Michiels, Le peintre Horemans. — Rayet, Les fouilles d'Olympie. — Commerce et fabrication d'antiques. — Chaulnes, Notes sur la Chine. — Gonse, L'inventaire des richesses d'art de la France. — Oberlin, La photochromie de M. L. Vidal. — Concours pour le prix de Sèvres. — Ministère de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts. Direction des beaux-arts. Commission de l'inventaire des richesses d'art de la France. Ordre a suivre dans la description des objets d'art contenus dans une église. — La date de la naissance de J. Ruysdael. — Inventaire des richesses de la France. Questionnaire envoyé aux directeurs des musées. — Fillon, Médaille d'Isabelle Andreini. — Darcel, L'art et l'archéologie du théatre. — Müntz, Un document inédit sur Fra Angelico. — Fiorelli, Les fouilles d'Herculanum. — Fouilles à Rome. — L'art africain. — Müntz, Nouvelles recherches sur l'histoire de la tapisserie florentine au XV^e et XVI^e siècles. — Le temple de Minerve Polias à Prière. — Müntz, L'atelier de tapisseries du Cardinal François Barberini à Rome.

**Journal des beaux-arts et de la litterature.** Dir. M. A. Siret. XVIII. 1—14.

Inh.: Schoy, Artistes flamands à l'étranger. L'arazeria medicea. — Le Michel-Ange de la Gazette des beaux-arts et celui de l'art. — Schoy, Michelangiolo Buonarroti. Souvenir des fêtes Florentines du IV^e centenaire. — Jouin, M. Ch. Timbal. — Statue de St. François d'Assise, d'Alonzo Cano, copiée par M. J. Astruc, reproduite en marbre, bronze et bois, par MM. Christofle et Cie. — Une maison d'artiste à Maestricht. — Willaert, Carpeaux et Watteau. — Le troisième centenaire de Rubens. — La Hollande et un français. — Jouin, Découverte du St. Sébastien de Fra Bartolommeo. — Neeffs, Les mêsaventures de Daniel de Coster à Malines. — Une lettre de M. A. Michiels. — Gonzales Coques. — L'entrée de Philippe le Hardi, fresque par M. G. Guffens. — Jouin, Le poème de l'ame, expos. de 28 tabl. par M. L. Janmot. — Jouin, Le Salon. — Schoy, Les grands architectes de la renaissance au Pays-Bas. — Van Galesbergh, Oeuvres d'art belges à Jerusalem. — Jouin, La sculpture. Du procédé.

**The Art-journal.** London 1876. 2—7.

Inh.: Studies and skitches by S. E. Landseer. — C. Bruce Allen, The holy families by M. Angelo in the Sistine Chapel. — Tooke, The history of the art of bookbinding. — S. R. Alcock, Japanese Art. — Hall & Jewitt, The stately homes of England. — Cutts, Traditions of christian art. — Fitzgerald, Theâtres, their construction and arrangement. — A new Leonardo da Vinci. — Thornbury, The costume of english women. — Hunter, Enamelling on precious metals in India. — Michel Angelo's »Virgin and Child«. — Dafforne, The works of J. T. Peele. — Jewitt, Ancient Irish Art. The shrine of St. Manchán. — Corruption of national art idiosyncrasy. — Jarves, Bric-a-Brac at Florence. — Dafforne, Pictures of Italian architecture. — Simmonds, Bronze as an art material.

## Architektur.

**Archäologische Untersuchungen auf Samothrake,** ausgeführt im Auftrage des K. K. Ministerium für Kultus und Unterricht mit Unterstützung seiner Majestät Corvette Zriny, Commandant Lang, von A. Conze, A. Hauser, G. Niemann. Mit 72 Tafeln und 36 Holzschnitten. Wien 1875. fol.

In vorliegendem prachtvoll ausgestatteten Buche werden uns die Ergebnisse der im Jahre 1873 im Auftrage der K. K. Regierung ausgeführten Ausgrabungen in Samothrake vorgeführt. Sie sind bedeutend genug und beweisen wie sehr jene Insel eine eingehende Untersuchung verdiente. Man hat in der so kurz bemessenen Zeit von 6 Wochen nicht allein einen dorischen Tempel blossgelegt, der vermöge seiner von allen andern abweichenden Bauart höchst interessant und wohlgeeignet ist einiges Licht über den in solches Dunkel gehüllten Gottesdienst der Cabiren zu verbreiten, sondern man hat auch eine Reihe von wichtigen Sculpturen gefunden und den Rundtempel der Arsinoe genauer untersuchen können als es bis dahin möglich gewesen war; ausserdem werden eine Reihe von Details über die alten polygonen Mauern der Stadt gegeben. Die drei Leiter der Expedition hatten die Aufgabe so unter einander vertheilt, dass A. Conze die allgemeine Leitung, A. Hauser speciell die Ausgrabung des dorischen Marmortempels, G. Niemann dagegen die des Rundbaus der Arsinoe zufiel, und diese Vertheilung der Arbeit ist auch in dem vorliegenden Werke beibehalten worden. So giebt Conze zunächst die Geschichte der Untersuchung (S. 1—14), behandelt dann weiter die Entstehungszeit und Bestimmung der Bauten (15—24), bespricht die gefundenen Sculpturen und sonstigen Alterthümer der Insel und giebt zuletzt die beim Ausgraben zu Tage geförderten Inschriftsteine (S. 24—45), während A. Hauser auf S. 45—77 den dorischen Marmortempel, und G. Niemann S. 77—86 den Rundbau der Arsinoe behandelt. Am wichtigsten ist jedenfalls der Marmortempel, sowohl wegen der doppelten Säulenstellung vor der nicht peripteralen Cella, als wegen des apsisartigen Abschlusses an der Hinterseite, wohl bestimmt für die Aufstellung der Götterbilder (wie es scheint eines Dreivereins), und ausserdem wegen des vor den Götterbildern angebrachten Loches zur Aufnahme von Blutspenden, wodurch die Götter als chthonische bezeichnet werden, und ferner noch durch den gitterförmigen Abschluss innerhalb der Thür, wodurch es möglich wurde, zwischen Eingeweihten und nicht Eingeweihten eine Schranke zu schaffen. Was für Götter im Tempel verehrt wurden, darüber gestatten die Bruchstücke des Giebelfeldes der Eingangsseite wenigstens eine Vermuthung; ausser mehreren sitzenden Figuren, deren eine ein Trinkhorn, eine andere eine Traube hält, hat man nämlich den untern Theil einer weiblichen in heftiger Bewegung nach rechts begriffenen Figur gefunden, und wohl mit Sicherheit für das Bruchstück einer ihre Tochter Persephone suchenden Demeter gehalten. Da die Vermischung des Demetercultus mit dionysischen Elementen, wie sie hier in dem Trinkhorn und der Traube sich zeigen, auch sonst vorkommt und gerade für diese Gegend bezeugt ist, so kann man wohl vermuthen, dass auch im Innern ein Dreiverein, aus Demeter, Persephone und

Dionysos bestehend, zur Verehrung aufgestellt war; dass diese vielfach als Götter der Unterwelt aufgefasst und verehrt wurden, ist ja bekannt, ebenso dass die ihnen als solchen gespendeten Blutopfer von der Erde aufgesaugt werden mussten, wie es durch das oben erwähnte Loch vor den Götterbildern, unter dem der natürliche Boden stehen geblieben ist, ermöglicht wurde. Auch dass von einem Centauren, wie Zumbusch treffend erkannt hat, Fragmente sich gefunden haben, stimmt damit trefflich überein, denn Centauren im Gefolge des Dionysos sind ja sehr häufig. Schade ist es, dass bis jetzt über zwei Reliefs, das eine mit zeusähnlichem Kopf, das andere mit dem eines Jünglings, in quadratischer Vertiefung, sich nichts bestimmtes sagen lässt, weder über ihre Bedeutung, noch ihre architektonische Verwendung. Wäre es wirklich nicht möglich, dieselben sich als an der Decke angebracht zu denken? Ich entsinne mich in den Ruinen von Solunto auf Sicilien auf einen kleinen Tempel gestossen zu sein, auf dessen einer Geisonplatte, von der einen Ecke des Gebäudes herrührend, an der Stelle, wo sonst wohl nur Rosetten als Schmuck angebracht zu sein pflegen, ein Relief zu sehen war, bestehend aus zwei weiblichen Figuren, deren eine mit langen Locken versehen, e. f., in der einen Hand einen oben dicker werdenden länglichen Gegenstand hält (eine Fackel?), während sie die andere, rechte Hand nach der zweiten, links von ihr e. pr. stehenden ausstreckt. Allerdings ist hier der Grund nicht quadratisch ausgeschnitten, wie bei den samothrakischen Reliefs, aber das könnte sich durch deren Verwendung in einem Cassettenfelde erklären; war man einmal dazu übergegangen die Decke des Tempels an den Ecken mit Figuren zu verzieren, wie es das Fragment von Solunto beweist, dann konnte man kaum davor zurückscheuen auch die Cassetten mit Bildschmuck, einzelnen Köpfen u. dgl. zu versehen.

Auch der Rundtempel, zu dessen Vergleichung treffend von Conze pompejanische Landschaftsbilder herangezogen werden, ist höchst geeignet die Aufmerksamkeit des Lesers zu fesseln, besonders wegen der Inschrift am Gebälk, die eine genaue Datirung erlaubt. Aus den zwei Bruchstücken, auf denen von einer Tochter des Ptolemaios als Weiherin des Tempels geredet wird, am Anfang als Königin bezeichnet und deren Name mit *Αρ* beginnt, hatte schon Deville geschlossen, dass von Arsinoe, Tochter des Ptolemaios und Gattin ihres Bruders Ptolemaios die Rede ist; Conze hat diese Ergänzung angenommen und danach den Tempelbau zwischen 276, wo Arsinoe sich mit ihrem Bruder verheirathete, und 247 wo sie starb, gesetzt; erwägt man freilich, dass sie als Königin von Egypten kaum viel Gelegenheit hatte, sich um Samothrake zu bekümmern, während sie in ihrer ersten Ehe mit Lysimachos, König von Makedonien, vielfach mit der Insel und dem nahe liegenden Festlande zu thun hatte, so scheint die Vermuthung von Wilamovitz, dass nicht *Πτολεμαίου γυνή*, sondern *Λυσιμάχου γυνή* zu lesen sei, nicht von der Hand zu weisen. Dadurch würde der Tempel um 20—30 Jahre älter anzunehmen sein, wogegen von architektonischem Standpunkte sicher nichts einzuwenden wäre. Zugleich würde die grössere Lücke (die Buchstaben *Λυσιμάχου* nehmen nicht so viel Raum in Anspruch als *Πτολεμαίου*) erlauben, an Stelle des immer-

hin auffallenden εὐχὴν ein anderes auf die Bestimmung des Gebäudes bezügliches Wort, wie τὸν ναόν, zu vermuthen.

Berlin. *R. Engelmann.*

**Allgemeine Bauzeitung.** Gegr. von Förster. XL. Wien 1875. 9—12. XLI. 1876. 1—6.

Inh.: Trzeschtik, Die Entwicklung der Renaissance und ihr Einfluss in baukünstlerischer Beziehung besonders in Oesterreich. (p. 30). — Tophoff, Das Kramer-Amthaus zu Münster. Mit Abbild. (p. 44.)

**Deutsche Bauzeitung.** X. 1—61.

Inh.: Die Ausgrabungen zu Olympia. (Nr. 1 u. ff.) — Die Restauration der Liebfrauenkirche zu Arnstadt. (Nr. 3.) — Ein spanisches Geschenk an die Berliner Bau-Akademie. (Nr. 4.) — Das Rathhaus in Stralsund. (Nr. 8.) — K. Schaupert, Ueber die zweckmässige Ausnutzung italienischer Studienreisen. (Nr. 11.) — C. Schäfer, Restaurationsbarbarei und Kunstgelehrsamkeit. (Nr. 17.) — Die Aufnahmen italienischer Dekorationsmalereien durch M. Meurer. (Nr. 33.) — Das Gebäude der National-Galerie in Berlin. (Nr. 37 u. ff.) — Mittheilungen aus Vereinen, Concurrenzen etc. (Mit Illustrationen.)

**Encyclopédie d'architecture.** 1876. 1—7.

Inh.: Desjardins, L'art des étrusques et leur nationalité. — Dutert, Le Forum triangulaire de Pompei. — Desjardins, Théatre du Petit-Trianon; — Petit-Trianon, salon de la reine. — Narjoux, Maisons privées, à Lille (Nord). — Chédeville, Porte en bois sculpté du XVIII[e] siècle. — Sauvageot, Château de Gournay-sur-Marne. Mit Illustrationen.

Daly, **Revue gén. de l'architecture et des travaux publics.** 1875. 11—12. 1876. 1—6.

Inh.: Cuivre tombal (commencement du XVI[e] siècle) dans la cathédrale de Bruges. — Lucarne (XVI[e] siècle) au château de Bournazel. — Métopes (XVI[e] siècle) au château de Bournazel. — Tombeau (commencement du XVI[e] siècle) dans l'église Saint-Just, à Narbonne. Détails. — Panneau en bois sculpté (XVI[e] et XVIII[e] siècles). Mit Illustrationen.

---

## Malerei.

Die Klassiker der Malerei, herausgegeben von Dr. **P. F. Krell**, unter Mitwirkung von Dr. **O. Eisenmann.** Stuttgart, Verlag von Paul Neff. f°.

Das Werk »Die Klassiker der Malerei« scheint in der Absicht unternommen zu sein, um für Unterrichtszwecke, für Schüler oder für den Gebrauch in der Familie passende Vorlagen zur Geschichte der italienischen Malerei während der Renaissanceperiode darzubieten. Wo dieses mässige Folioformat ausreicht und wo die Mittel und die Gelegenheit nicht vorhanden sind, um einen grösseren Apparat an Stichen oder an Photographien nach dem Original zusammenzustellen, kann die hier dargebotene Auswahl ganz willkommen sein. Der Photographie-Druck gewährt die Möglichkeit, solche Vorlagen zu mässigem Preise dauerhaft und nach guten Meistern zu liefern. Die einzelnen Lieferungen, welche je zwei Blatt enthalten, erscheinen in Umschlägen mit geschmackvoller Titelumrahmung, der Text, in kleinerem Formate und gut ausgestattet, gibt eine kunsthistorische Einleitung, biographische Notizen über die Künstler und kurze Würdigungen der einzelnen reproducirten Werke. Er erfüllt, soweit die zwei ersten Hefte urtheilen lassen, passend seine

Aufgabe, in populärer Form zu belehren und das Wissenswürdigste so mitzutheilen, wie es dem jetzigen Stande der Forschung entspricht. Den Reproductionen liegen neuere Kupferstiche zu Grunde, nur in Einem Falle ist eine (nicht eben gut) retouchirte Photographie nach dem Original benutzt worden. Es ist da nicht zu vermeiden, dass je nach den Stichen die Blätter sehr verschiedenartig von einander sind, wenn man die getreue und charakteristische Wiedergabe des Originalbildes als Massstab annimmt. Toschi's Stiche nach Raphael's Kreuztragung und nach der Kreuzabnahme von Daniele da Volterra sind bessere Vorbilder als Lasinio's Stiche nach Masaccio, und doch hat man auch diese in der Auswahl nicht umgehen können. Bei der immerhin bequemen Reproduction von Stichen ist aber auf Eines besonders zu achten, dass womöglich stets Abdrücke von erster Qualität zu Grunde gelegt werden, und in dieser Hinsicht waltet bis jetzt noch nicht hinreichende Gleichmässigkeit, während zugleich der Photographiedruck von Rommel noch klarer und reiner erwartet werden könnte. Die Auswahl ist im Ganzen wohl getroffen, nur hätte nicht der Stich von N. Dupuys nach der Idylle im Louvre, welche der dortige Katalog Giorgione zuschreibt, reproducirt werden sollen. Dass dies Bild nicht von Giorgione ist, steht längst fest, Waagen hatte bereits seine Zweifel dargelegt. Er war geneigt, es Palma Vecchio zuzuschreiben, Crowe und Cavalcaselle denken an Sebastiano del Piombo. Zweifelhafte Werke wie dieses sind aber bei einem solchen Unternehmen zu vermeiden. *A. W.*

---

## Kunstindustrie.

Keramic Art of Japan, by George Ashdown **Audsley** & James Lord **Bowes.** Liverpool & London, 1875. Fol. Text mit Abbildungen in Farbendruck und Lichtdruck. à Heft 24 M.

Die Kunst Japans hat, wie das Volk selbst, in den letzten fünf bis zehn Jahren ausserordentliche Aufmerksamkeit erweckt. Man hat insbesondere auf den Ausstellungen zu Paris und Wien, wo die Regierung selbst bemüht gewesen war, die gesammte Kunst- und Industrieproduction des Landes zur Darstellung zu bringen, gesehen, dass dieses geschickte Volk nicht bloss im Besitz einer ausserordentlichen und vielseitigen Technik sich befindet, sondern auch einen eigenen und eigenthümlichen Geschmack besitzt, der nicht bloss Anziehendes, sondern wirklich Schönes und Treffliches zu leisten vermag. Es haben daher nicht bloss die Kunstfreunde diesen Gegenständen der japanischen Kunst ihr Interesse zugewendet, man hat auch gefunden, dass dieselben künstlerische Gesichtspunkte darbieten, um derentwillen sie des Studiums würdig sind. So haben sich auch die literarisch-artistischen Publicationen bereits mehrfach mit ihnen beschäftigt, sowohl im Allgemeinen, als insbesondere mit den Porzellanarbeiten, dem verbreitetsten und bekanntesten Zweige der japanischen Industrie. Dieser Zweig findet nun in dem in Rede stehenden Werke der Herrn Audsley und Bowes eine wahre Musterpublication, von der uns die ersten drei Lieferungen vorliegen, welche einen Theil des Textes und eine Anzahl Tafeln in

Chromolithographie und Lichtdruck enthalten. Das Werk gibt in einer Einleitung (die bisher erschienenen Lieferungen enthalten den Anfang davon) eine Untersuchung über das Wesen und die Eigenthümlichkeiten der japanischen Kunst überhaupt. Dann folgt eine Geschichte des Porzellans in Japan (ebenfalls erst der Anfang) und eine Beschreibung seiner verschiedenen Arten. Der Verfasser enthält sich dabei auf die Sagen und Hypothesen über die ältere Geschichte des Porzellans einzugehen. Er findet nur sichere Nachrichten seit dem Beginn des holländischen Verkehrs mit Japan, also etwa seit 1640. Die farbigen Tafeln sind mit höchster Vollkommenheit ausgeführt; sie geben verschiedene Gegenstände, buntes Porzellan von Kaga, blaues von Owari und verschiedene reich geschmückte Satsuma-Faiencen. Mehreres von dieser letzten Art bieten im Kleinen die Lichtdrucktafeln. Jeder Tafel ist ein besonderer beschreibender Text beigefügt. Die Farbendrucktafeln sind zu Paris in der Anstalt von Firmin Didot ausgeführt. *J. F.*

Costumes du XVIII. siècle. Ajustements et coiffures d'après les dessins de **Watteau** fils, **Leclerc, Desrais, Cochin** etc. . . . 20 Eauxfortes de A. Guillaumot fils. Paris, 1875. Fol.

Bekanntlich trugen die Damenmoden, insbesondere die Kopftrachten, gegen den Anfang der französischen Revolution einen höchst extravaganten Charakter. Man hatte eine Menge verschiedener Formen, welche sich Friseur und Dame selbst erfinden konnte, und man legte ihnen die sonderbarsten, ebenso eigenwillig erfundenen Namen bei. Von diesen Moden gibt das vorliegende Werk zwanzig höchst charakteristische Beispiele in weiblichen Brustbildern, welche A. Guillaumot nach den Zeichnungen der im Titel genannten Künstler radirt hat. Die Originalzeichnungen befinden sich in der Sammlung von Victorien Sardou. Das uns vorliegende Exemplar ist colorirt. Ein kurzer Text gibt die damaligen Bezeichnungen dieser eigenthümlichen Modeschöpfungen, welche den heutigen Haartrachten theilweise zum Muster dienen. *J. F.*

**Blätter für Kunstgewerbe.** Red. V. Teirich. V. Wien 1876. Heft 4—7.

Inh.: Hauser, Die wohnliche Einrichtung des antiken Hauses. — v. Eitelberger, Kunstgewerbliche Zeitfragen. II. Die Kunsttraditionen und ihre Verwerthung für Kunst und Kunstindustrie. III. Die modernen Kunstgewerbeschulen und ihr Verhältniss zu den Museen. IV. Künstler, Kunsthandwerker und die kunstgewerbliche Ausstellung in München. V. Die Kleingewerbe und die Grossindustrie. — Ranzoni, Valentin Teirich.

**Gewerbehalle.** XIV. Stuttgart 1876. Heft 1—8.

Inh.: J. Falke, Kirchliche Kunst. — E. Paulus, Die Cisterzienser-Abtei Maulbronn in Württemberg. (Mit Abbild.) — Fr. Fischbach, Die Tapeten-Industrie.

**Kunst und Gewerbe.** X. Nürnberg 1876. Nr. 1—30.

Inh.: O. v. Schorn, Peter Vischer. — Stockbauer, Die Hindernisse der kunstgewerblichen Entwickelung in Bayern. — R. Kayser, Die Bedeutung der Chemie im Gewerbe. — Woltmann, Die Maler der deutschen Renaissance und das Kunstgewerbe. — G. Dahlke, In der Werkstatt eines Naturschnitzers. — Stockbauer, Ueber die Nürnberger Goldschmiedzeichen. — Das Ehrengeschenk der Hanauer Bürger für den Fürsten Bismarck. — Stockbauer, Ueber Lackmalerei. — O. v. Schorn, August von Kreling. — Das provisorische Statut der kgl. Akademie der Künste zu Berlin. — R. Steche, Die Porte de Hal zu Brüssel. — O. v. Schorn, Die Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung in München. — G. Dahlke, Marmorindustrie in Tirol. (Mit Kunstbeilagen.)

Mit dem Beiblatte: **Mittheilungen des Bayrischen Gewerbemuseums zu Nürnberg.** Red. v. O. v. Schorn.

**Mittheilungen des k. k. Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie.** Wien 1876. März—Juli.

Inh.: Valentin Teirich. — Inspection der Zeichenschulen. — Das deutsche Musterschutzgesetz vom 11. Januar 1876. — Die volkswirthschaftliche Frage und das Museum. — Zur Reform des Zeichenunterrichtes. — F. Schestag, Ueber Punzenarbeiten. – Jahresbericht. — Kunstgewerbe im heutigen Venedig. — Ilg, Die Spitzenausstellung. — Statut der chemisch-technischen Versuchsanstalt des k. k. Oesterr. Museums für Kunst und Industrie. — Oesterreich und die Pariser Weltausstellung vom Jahre 1878. — Die Denkschrift der Bronzeindustrie-Gesellschaft über das deutsche Musterschutzgesetz. — Das Kunstgewerbe-Museum in Leipzig. — Bergau, Zur Kenntniss der Nürnberger Goldschmiedekunst. — Das Programm des Unterrichtsministers Waddington. — Die Münchener Jubel-Ausstellung 1876. — Memorandum der Wiener Bildhauer. — Das Budget Grossbritanniens für Museen. — Organisation der Unterrichts-Anstalt des deutschen Gewerbe-Museums zu Berlin.

**Die Wartburg.** III. Jahrg. München 1876. Nr. 8—12.

Inh.: Ueber Aetzgrund und Aetzkunst. — Ueber das Glas. — Die Germania von Kaupert. — Ueber die Rauchmäntel. — Mittheilungen aus den wöchentlichen Ausstellungen des Münchener Kunstvereines etc. (Mit 2 Taf.)

**Zeitschrift des Kunstgewerbevereins zu München.** XXVI. München 1876. Heft 1—4.

Inh.: Berlepsch, Renaissance-Interieurs der Schweiz. — Schmädel, Zweck und Ziel der allgemeinen deutschen Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung in München.

---

## Literatur über Museen, Ausstellungen etc.

Le département des estampes à la bibliothèque nationale. Notice historique suivie d'un catalogue des estampes exposées dans les salles de ce département par le Vte **Henri Delaborde,** Conservateur etc. Paris, Plon, 1875. 8°. 442 SS.

Die vorliegende Schrift zerfällt in zwei Theile, in die Notice historique und in den Katalog der im Kupferstichdepartement ausgestellten Erzeugnisse der graphischen Künste. Besonders dankbar sind wir dem Verfasser für den ersten Theil, worin er eine auf Quellen basirende, verlässliche Geschichte des Pariser Kupferstichkabinetes giebt, deren Mangel bisher von allen Freunden der Kupferstichkunde schwer vermisst wurde. Ersetzt doch eine solche, worin die wichtigeren Acquisitionen ganzer Sammlungen angeführt werden, bis zu einem gewissen Grade einen Katalog, der bei einer so ungeheuern Anzahl von Blättern (der Verfasser schätzt sie auf mehr als 2 Millionen 200,000 Stück, welche in 14,500 Bänden und 4000 Portefeuilles aufbewahrt werden) wohl kaum durch Druck veröffentlicht werden kann.

Der Grund zu der heute reichsten Sammlung der Welt wurde im Jahre 1667 durch Ankauf der Sammlung des Abbé de Marolles (bestehend aus 123,400 Bl., um die Summe von 30,400 Livres) gelegt, und dem ehemaligen Besitzer auch die Aufstellung der nunmehr öffentlichen Sammlung übertragen. Für Colbert, dem Frankreich diese Gründung verdankt, war dieselbe jedoch nicht Selbstzweck, sondern nur ein Glied in der Kette seiner reformatorischen

Schöpfungen. Fast noch bedeutender als die Gründung der Kupferstichsammlung war der zweite Schritt, den er unmittelbar darauf (1670) machte. Um nämlich im französischen Volke das Verständniss für Kupferstiche zu fördern und den Stechern ihrer würdige Aufgaben zu stellen, schuf er das Cabinet du Roi, eine Institution, welcher noch heute Frankreich seinen Vorrang auf diesem Kunstzweige verdankt. Die besten Gemälde wurden von den hervorragendsten Künstlern wie Edelinck, G. Audran u. A. gestochen, die Platten von der Kupferstichsammlung in Verwahrung genommen und die Abdrücke zu sehr niederen Preisen dem Volke zugänglich gemacht. Ein weiterer Schritt, der jungen Sammlung die neuen Erzeugnisse der französischen Stecher zuzuwenden, war die Durchführung des Gesetzes über die Pflichtexemplare, nach welchem von allen mit königl. Privileg erschienenen Büchern oder Stichen ein Exemplar an die königl. Bibliothek, resp. Kupferstichsammlung, abgeliefert werden musste. Dieses Gesetz, 1689 erlassen, erhielt für die letzten 37 Jahre rückwirkende Geltung, so dass im Prinzipe die seit 1652 mit kgl. Privileg publicirten Stiche dem Kupferstichdepartement zugewiesen wurden.

Ueber das weitere Anwachsen der Sammlung giebt die angezeigte Schrift höchst schätzenswerthe Details. Es wurde im Laufe der Zeit mit grossen Mitteln gekauft, so u. A. 1716 die Sammlung R. de Gaignières, 1731 die des Marquis de Béringhen (80,000 Bl.), 1775 aus dem Nachlasse P. J. Mariette's 12,504 Bl. um 20,663 Liv. 11 sols, 1784 ein Werk Rembrandt's um 24,000 Liv., 1854 die Porträtsammlung Debure's bestehend aus 65,000 Porträten um 38,000 Frcs., 1858 die Sammlung Deveria 113,000 Bl. um 30,000 Frcs. etc. etc., mit welchen Käufen grossartige Geschenke patriotisch gesinnter Männer parallel laufen, wie 1712 die Schenkung Clement's von 18,000 Porträts, 1753 die des Lallement de Betz von 14,406 Porträten und Karten und in neuerer Zeit (1863) das Legat Hennin's von 16,230 Blättern. Um kurz zu sein: die tabellarische Uebersicht der Erwerbungen ganzer Sammlungen durch Kauf oder Schenkung füllt 6 Seiten!!

Wir müssen es uns versagen, auf die höchst lehrreichen Schilderungen des Wachsthums der einzelnen Gruppen und der allmälig nöthig werdenden Aenderungen in der Aufstellungsmethode des Näheren einzugehen, hervorheben müssen wir jedoch den warmen und dabei vollkommen objectiven Ton, in welchem das Werk geschrieben ist. Auf jeder Seite spricht das Interesse für die ihm anvertraute Sammlung zu uns; das Verhalten der Regierung R. de Gaignières gegenüber wird scharf getadelt, das Wirken Duchesne's unter den nominellen Vorständen Soly fils und Thévenin nach Gebühr gewürdigt, sowie auch die Verdienste Devéria's um die neue Art der Adjustirung der Kupferstiche in Bänden mit beweglichen Rücken meines Wissens das erste Mal öffentlich anerkannt. Der zweite Theil der Schrift enthält einen Katalog der ausgestellten Erzeugnisse der graphischen Künste, geordnet nach Schulen und in den Schulen nach Meistern in chronologischer Ordnung. Jedem beschriebenen Blatte geht eine kurze Biographie des Meisters voraus. *F. S.*

**Direction des Musées nationaux.** Listes des Monuments et Objets d'art donnés ou acquis pendant les années 1874 et 1875, dressées dans chaque conservation. (In: Journal officiel de la republique française, 18. April 1876.)

Die Direction der Nationalmuseen veröffentlichte im »Journal officiel de la republique française« vom 18. April l. J. ein Verzeichniss der durch Geschenke oder Kauf in den Jahren 1874 und 1875 neu erworbenen Kunstwerke, das wir im folgenden auszugsweise mittheilen. Die Reichhaltigkeit desselben ist wohl im Stande, den Neid von einer ganzen Reihe unserer Sammlungen wach zu rufen, und die grosse Zahl französischer Kunstliebhaber, die sich durch werthvolle Schenkungen um die Museen ihrer Heimat verdient machten, bezeugt zugleich das allgemeine Kunstinteresse jenes Landes. Wo wir keinen Namen besonders anführen, wurden die Objecte den Sammlungen von der Direction des Beaux Arts gespendet.

Gemälde: Dubufe, Édouard, Bildniss des Admirals Tréhouart. — Angeblich von Luca Giordano, die keusche Susanna, Geschenk der Frau XXX — Fleury, männliches Portrait, Geschenk des Hrn. Auger. — Truphème, Portrait des Hrn. v. Pongerville, Geschenk von dessen Frau. — Blondel, Bildniss des Architekten Heurtault, Geschenk der Frau Ringel. — Vestier, Bild eines Weibes aus dem Volke, Geschenk von dem Enkel des Künstlers. — Millet, die Kirche in Gréville. Badende Mädchen. — Bellanger, Abel. — Cabanel, Thamar. — Courtat, Leda. — Harpignies, das Thal von L'Aumance. — Hanoteau, Frösche. — Henner, eine Najade. — Masson, eine Septembernacht im Walde von Fontainebleau. — Vollon, Rüstungen. — Sautal, Erinnerung an Rom. — Laurens, die Achtserklärung Roberts des Frommen. — Carolus Durant, die Dame mit dem Handschuh. Die letztgenannten zehn Nummern waren im Salon 1875 ausgestellt. — Corot, Ansicht des Forums, und Ansicht des Colosseums, beide ein Vermächtniss des Künstlers. — Princeteau, Bildniss des Marschalls Mac Mahon zu Pferde. — Hébert, Bildniss der Frau J. d'Attaineville, und Bildniss der Prinzessin von Beauveau. — Isabey, zwei Weiber in einer Landschaft. — Phil. Rousseau, drei Bilder. Die letzten sechs Kunstwerke sind Geschenke des H. Jouvain d'Attainville. — Henri Regnault, Orpheus in der Unterwelt, Concurrenzbild für den römischen Preis 1865. Veturia zu den Füssen Coriolans (erhielt 1862 das 1. Accessit des römischen Preises 1862.) Bildniss der Frau Mazois auf ihrem Todtenbette, eine Studie. Bildniss des Hrn. Biot, eine Studie. Vier Landschaftsstudien; diese sämmtlichen Gemälde nebst nicht weniger als 107 ausserordentlich interessante Zeichnungen, zum grossen Theil Skizzen für ausgeführte Werke sind ein Geschenk von Hrn. Victor Regnault, dem Vater des frühverstorbenen Meisters. — Porbus d. J. (dessen Schule). Bildniss der Maria von Medicis und Heinrichs IV., Vermächtniss des Hrn. Comairas. — Von der Anstalt selbst wurden folgende Bilder angekauft.: Venetianische Schule, männliches Bildniss, datirt 1507. — Le Nain, junge Männer beim Kartenspiel. — Ribera, der Eremit S. Paul in einer Grotte.

An Zeichnungen wurden die Sammlungen vermehrt durch: D'Aligny, drei Landschaften, Vermächtniss von dessen Wittwe. — Tassaert, weibliches

Bildniss, Geschenk des Hrn. Dubreuil. — 97 Miniaturen aus der Renaissancezeit, Vermächtniss des Hrn. Lenoir. — Millet, 15 Studien. — Puget, drei Decorationsbüsten, Geschenk des Marquis de Valori. — Frau Jacquotot, zwei Zeichnungen für Porcellain nach Raphael und ein Bildniss, Vermächtniss des Hrn. Comairas. — P. Delaroche, fünf Bleistiftstudien, Vermächtniss des Hrn. Jouvin d'Attainville, nebst sechs Aquarellstudien von Eugène Lami. — Jos. Carrier, drei Miniaturen, Vermächtniss der Frau Carrier.

Von den Erwerbungen an Stichen sind hervorzuheben: Lalauze, Maria Lescinska, und Hedouin, Ruhe während der Jagd, beide nach Van Loo. — Masson, der todte Christus nach Ribera. — Bridoux, die Jungfrau mit dem Jesuskinde nach Lionardo. — Flameng, Marie de Medicis nach Rubens. — De Marc, die hl. Familie und S. Sebastian nach Giorgione. — Desvaches, Karl I. nach Van Dyck. — Huot, Bildniss des Descartes nach Halt. — Jacquet, Mme. Recamier nach David. — Didier, die Jungfrau mit dem Jesuskinde und den Heiligen Katharina, Benedict und Georg, nach Paul Veronese. — H. Lefort, der Schulmeister nach Ostade.

Es versteht sich fast von selbst, dass der Erwerbungen an Antiken auch nicht wenige sind. Da sind vor allem mehrere Schenkungen afrikanischen Fundortes zu erwähnen, darunter eine Votivstele mit punischer Inschrift, Broncecylinder, Bleitafeln mit Inschriften, Fragmente von Glas mit eigenthümlichem metallartigem Email, eine bemalte Maske u. A. Aus Griechenland kamen abermals mehrere bemalte Figürchen, zwei Göttinnen archaischen Styles und gegen fünfzehn Vasen mit Malereien. Der Orient ist diessmal bloss durch Abgüsse von Inschriften vertreten, die bedeutendste wohl die aus Byblos von der Stele von Ychaw-Melek mit 15 Zeilen in phönizischer Sprache und eine griechische aus Jerusalem, welche den Fremdlingen den Eintritt in den Tempel verbot. Weit zahlreicher sind in dieser Gruppe die Ankäufe durch die Anstalt selbst: 107 Stücke aus Tanagra, darunter nicht weniger als 60 Figürchen, 10 bemalte Vasen, 9 kleine Masken, ein eisernes Schwert, eine Krone, eine Schüssel mit Figuren; von der Insel Melos eine grosse Amphora mit dem Kampfe der Giganten mit den Göttern. Aus Dhibain in Palästina die grosse Stele des Mesa, Königs von Moab mit 34 Inschriftzeilen in phönizischer Sprache, von 896 v. Chr., in Basalt. Von Cypern der Kopf einer Frau mit Diadem und ein Pantherkopf in Bronce. Auch die diplomatischen Agenten waren für die Interessen ihrer heimatlichen Kunstsammlungen thätig und sandte M. de Sainte Marie 20 Votivstelen mit Inschriften aus Karthago, M. Heron de Villefosse mehrere lateinische Inschriften, sechs Kaiserbüsten, eine Sonnenuhr nebst anderem ebenfalls aus Afrika und Hr. Dozon, der Consul zu Janina, zwei archaische männliche Torso aus Actium.

Die Gruppe der Sculpturen aus dem Mittelalter bis zur Neuzeit wurde durch die Munificenz der Direction des Beaux Arts mit 48 Kunstwerken von 35 verschiedenen Meistern vermehrt; es genüge hier bloss die Aufzählung von deren Namen: Aizelin, Barrias, Barrye, Bonnassieux, Bourgeois, Carrier-Belleuse, Cavelier, Chapu, Crauk, Delaplanche, Dumont, Duret, Falguière, Degeorges, Frémiet, Guillaume, Hiolle, Iselin, Jaley, Jouffroy, Leharivel-Durocher, Maillet,

Mène, Millet, Mercié, J. Moreau, M. Moreau, Moulin, Nanteuil, Oliva, Perraud, Leroux, Salmson, Truphème, Tournois. Ausserdem schenkte Vicomte de Fredy zwei Statuetten in Terracotta, einen Gladiator und Herkules von N. Coustou; Herr Phil. Lenoir 381 verschiedene Kunstgegenstände, davon über 200 Tabatièren aus hartem Stein, mit Mosaik, Email, Cameen, Malereien und andrer Zier, 74 Miniaturen, über 60 Schmuckstücke vom XV. bis zum XVIII. Jahrhunderte, Elfenbeinschnitzereien, Lackarbeiten u. A. Von Hrn. Gust. Dreyfuss stammt eine kleine Sammlung erlesener italienischer Broncemedaillen des XIV. und XV. Jahrhunderts. Einen Kopf des hl. Petrus, französische Arbeit des XIII. und eine kleine Sibylle in Marmor, italienische Arbeit des XIV. Jahrhunderts stiftete Hr. Bonnaffé. Eine kleine Terracottafigur eines jungen Kriegers von N. Coustou, zwei italienische gravierte Eisenscheiben vom J. 1504, eine Marmorgruppe, die Jungfrau mit dem Kinde, französische Arbeit aus dem Anfange des XV. Jahrhunderts, ferner zwei Kannen und drei grosse Schüsseln Porcellan und Fayence aus Persien erwarb das Museum aus seinen eigenen Mitteln.

Die ägyptische Abtheilung ward von Hrn. Hope Rapp mit einer Schenkung von 60 Stücken Sarkophagfragmenten, Vasen, Grabfigürchen, Lampen, Basreliefs u. A. bedacht. Gr. Maunier testirte eine sitzende Figur in Kalkstein aus der saitischen Periode, ebenso Hr. Jauvain d'Attainville mehrere Grabfigürchen und das Bild des Gottes Nafré-Toum. Die Anstalt kaufte vier Holzstatuen aus der Zeit des alten Reiches und nebst anderem eine Kalksteinstele von der XIX. Dynastie.

Die Anführung der Erwerbungen in der Gruppe für Ethnographie und Marine lassen wir wegen ihres ausschliesslich technischen Interesses ganz beiseite und wollen nur noch in Kürze auf die Bereicherung des Museums von Saint-Germain hinweisen, dessen Hauptstärke bekanntlich in seiner Sammlung prähistorischer Funde und frühmittelalterlicher Denkmäler beruht. Auch hier wurden die Ankäufe bei weitem überragt durch die werthvollen Schenkungen zahlreicher Spender. Abgesehen von den Funden aus Dolmen in Hannover, l'Aveyron, Meudon, Feuersteinen aus der Grotte von Thaingen in der Schweiz, und aus Grönland, mehreren Gegenständen aus der Steinzeit in Schweden, Pfeilspitzen und Gold- und Silberschmuck aus russischen Grabhügeln wäre besonders zu erwähnen ein merovingischer Sarkophag, gefunden bei Nanterre, Geschenk von Hrn. Duval daselbst, ein Lehnstuhl aus Stein, Sculpturen und Gefässe aus der Republik Ecuador, eine merovingische Platte, Geschenk des Barons de Watteville, eine schöne Broncevase von Hrn. Guegan, vier Gefässe aus Albano in Italien, von Hrn. A. Dumont, eine emaillirte Platte vom Berge Beuvray, Geschenk des Vicomte d'Ahoville und Hrn. Bubliod und mehrere gallorömische Gegenstände als Geschenk des Hrn. R. Pottier. Einzelne Stadtmunicipien und Private sorgten überdiess für Abgüsse interessanter Kunstwerke und auch das Museum selbst wusste sich eine stattliche Reihe von historischen Denkmälern ähnlicher Art wie die vorgenannten zu verschaffen.

Zum Schlusse sei noch die Aufmerksamkeit auf die Bibliothek der Nationalmuseen hingewendet, welche von Seite der Regierung mit mehr als

achtzig Hilfsbüchern für die Museumsverwaltung, und durch Schenkung vieler Werke von Seite ihrer Autoren eine für eine beschränkte Fachbibliothek nicht zu unterschätzende Vermehrung erfuhr. Unter den letzteren sind besonders zu nennen, die Herren: Barbet de Jouy, Buisson (Jules.), Graf Conestabile, Castellani, C. Gazzadini, d'Eschavannes, G. Duplessis, Courajod, Heron de Villefosse, de Liesville, Marcille, Mazard, de Mortillet, Saglio, Revillout, Anatol de Barthélemy, Alex. Bertrand, de la Saussaye, Gust. d'Eichtal, Ed. Fleury, L. Lartel, Schuermans, J. B. Bulliot, Cotteau, de Witte, Lenormant, Vicomte Ponton d'Amécourt, Martinetti, Cardoni, Ed. Flouert, Reiset.

Die neueren Erwerbungen der Dresdener Gemäldegallerie. Beilage zur Augsb. Allg. Zeit. 1876, Nr. 127.

Die im J. 1869 neuerrichtete Generaldirection der königlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft, die mit der Stellung eines selbständigen Staatsministeriums und eigenem Etat mit dem Könige und der Ständeversammlung in directen amtlichen Verkehr trat, hat sich bis nun in hohem Grade bewährt. Dank der Liberalität der Ständeversammlung, welche in eingehenden directen Verhandlungen mit der Generaldirection Gelegenheit fanden, sich von den Bedürfnissen der Sammlungen zu überzeugen, und mit Hilfe des Reservefondes, der 1874 wiederum durch 150,000 Thaler aus der französischen Kriegsentschädigung vermehrt wurde, konnten in den letzten Jahren 58 Gemälde angekauft werden. Diese vertheilen sich nebst drei aus königlichem Besitz überwiesenen und zwei von Privaten geschenkten auf 54 Meister, von denen 31 in der Gallerie bisher gar nicht vertreten waren. Auf die altitalienische Schule entfallen 15 Werke, darunter ein Christus auf dem Grabe von Lippo Memmi, eine heilige Familie von Andrea del Castagno, zwei Pilaster mit Heiligenfiguren von Luca Signorelli, eine Jungfrau mit dem Kinde von Gentile da Fabriano, ein Sandro Botticelli und der hl. Sebastian von Antonello da Messina besonders hervorzuheben. Den Uebergang zu den Schulen der Blüthezeit bilden zwei sehr bemerkenswerthe Gemälde von Lorenzo di Credi, eine Madonna mit dem Kinde und eine Madonna in trono mit S. Sebastian und dem Evangelisten Johannes. Den höchsten Rang unter den neu erworbenen Bildern nimmt die Kreuztragung von Sebastian del Piombo ein, und als sehr glückliche Bereicherung der Sammlung sind noch eine hl. Familie mit dem jungen Johannes von Gaudenzio Ferrari und zwei ungemein breit und leuchtend gemalte Landschaften von Salvator Rosa zu erwähnen. — An älteren Niederländern ist von Mabuse das Bildniss einer Mutter mit ihrem Kinde und eine durch ausserordentlich leuchtendes Colorit ausgezeichnete hl. Familie von Orley erworben, denen sich eine Anbetung der Könige von J. Brueghel, eine grosse Landschaft von Momper und ein prachtvoll gemalter Hund mit einem Knaben und einem Zwerge würdig anschliessen. — In der holländischen Schule sind einige sehr empfindliche Lücken auf's beste ausgefüllt und von mehreren bereits vertretenen Meistern ersten Ranges neue höchst bedeutende Arbeiten erlangt worden, so äusserst characteristische Bildnisse von A. Cuyp, Fr. Hals, Moreelse und Nic. Maes. Von grösster Bedeutung ist das lebensgrosse Porträt-Genrebild von Hals, Hille Bobbe hinter ihrem Fisch-

kram. Unter den erworbenen Genrebildern steht ein grösseres biblisches Werk von J. Steen, die Verstossung der Hagar, obenan, und von Corn. Dusart, der sich zuerst an Ostade anlehnte, ist eines seiner bedeutendsten Bilder des selbständigen Styles, das Kegelspiel, zugewachsen. Der Kreis der Landschafter ist in höchst bedeutsamer Weise erweitert worden durch eine grosse Waldlandschaft von Hobbema, den »Sandweg am Waldrand« von Jac. Ruysdael, eine Abendstimmung von C. Decker und eine Dorfstrasse von Drooch Sloot. Im ganzen sind in die holländische Abtheilung zwölf neue Meister eingeführt. Die deutsche Schule ist durch eine wohl der Kölner Schule angehörige Kreuzabnahme und einen grossen Ecce homo von Cranach, die französische durch ein Porträt von Clouet Janet, den »guten Hausvater« von Greuze und das Porträt eines Herzogs de la Rochefoucauld von Largillière bereichert. Für alle diese Erwerbungen wurde bloss die Summe von 99,394 Thalern verausgabt. Zur Vermehrung der modernen Gemälde stand bis 1874 nur die Stiftung des Staatsministers von Lindenau und der Ertrag der Eintrittsgelder von der jährlichen akademischen Ausstellung zur Verfügung. Im genannten Jahre bewilligten aber die Stände wiederum von der französischen Kriegsentschädigung 100,000 Thaler für Zwecke der heutigen Kunst und ist nun dieselbe durch treffliche Gemälde von L. Richter, Leypold, Diethe, Fr. Preller, R. und A. Zimmermann, Ritscher, O. Achenbach, Becker, Gärtner, Choulant, Dörr, Hübner, H. M. Müller, P. Kiessling, A. Richter und Meissner zur Genüge und charakteristisch vertreten.

---

# Verzeichniss der wichtigeren Besprechungen.

*Audsly & Bowes*, Ker. art of Japan (von Atkinson in Kunstchr. 15).

*Becker*, Die römischen Inschriften ... des Museums der Stadt Mainz (Liter. Centralbl. 15).

*Bertrand*, Le casque de Berru (Chron. des arts 8).

*Blümner*, Technol. u. Terminologie d. Gew. u. Künste (Liter. Centralbl. 17).

*Bötticher*, Der Zophorus am Parthenon (Lit. Centralbl. 16).

*Bosc*, Dictionnaire rais. d'architecture (Journ. des beaux-arts 12).

*Bramantino*, Le rovine di Roma (Zeitschr. f. bild. Kunst 10).

*Bulliot* et *de Fontenay*. L'art de l'emaillerie chez les Eduens (Chron. d. arts 7).

*Cahier*, N. Melanges d'archéologie (Darcel in Gaz. des beaux-arts 2).

*Carrière*, Die Kunst im Zusammenh. d. Culturentw. (von Messmer in Theol. Litbl. 9).

*Choisy*, L'art de batir chez les Romains (Lit. Centralbl. 28).

*Cohausen, Wörner*, Römische Steinbrüche. (Lit. Centralbl. 12).

*Conze, Hauser, Niemann*. Arch. Untersuchungen auf Samothrake. (Von Matz und v. Duhn in Bullettino dell' instituto 1866, V. Gaz. des beaux-arts 4. Gurlitt in Zeitschr. f. d. österr. Gymn. 27, 1. Im neuen Reich 13. Ausland 20.)

*Crowe & Cavalcaselle*, Gesch. d. niederl. Malerei. Deutsche Orig.Ausg., bearb. v. A. Springer. (Von Eisenmann in Kunstchron. 16, von Lübke in Preuss. Jahrb. 37. 2.)

— — Ital. Malerei, V. (von Brun in Zeitschr. f. bild. Kunst 4).

*Didot*, Les Drevet (Journ. d. beaux-arts 12).

*Dohme*. Kunst u. Künstler des Mittelalters u. d. Neuzeit (Lit. Centralbl. 29).

*Flasch*. Polychromie d. griech. Vasenbilder (N. Jahrb. f. Phil. u. P. 113, 5).

---

# BIBLIOGRAPHIE.

## Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

**Amail**, V. Manuel des alliages d'or et d'argent, des ors de couleur et de leurs soudures, de la fonte d'or et d'argent, de la mise en couleur pour le bijou d'or. Ouvrage utile aux fabricants . . . 8⁰, 152 p. Paris, imp. Michels. 4 Fr. 50 C.

**Bailby**, E. Cours de perspective élémentaire. 1⁰ oblong à 2 col., 11 p. et 20 pl. Paris, Delagrave.

**Barret**, George. Anleitung zur Aquarellmalerei. Zum Selbstunterricht f. Anfänger u. f. Künstler. Aus dem Engl. 2. Aufl. 8⁰ (VIII, 92 S.) Stuttgart, Neff. 1 M. 20.

**Berger**, G. Lehre der Perspective in kurzer, leicht fassl. Darstellung. Auf die einfachste Methode zurückgeführt für Architekten, Bauhandwerker, Maler u. Dilettanten. 5. Aufl. Mit 4 (lith.) Taf. (in f⁰) hoch 4⁰ (12 S.) Leipzig, Scholtze. 2 M. 40.

**Bochenek**, J. Die männliche u. weibliche Normal-Gestalt nach einem neuen System. gr. 8⁰ (46 S. m. eingedr. Holzschn. u. 2 Steintaf. in gr. f⁰). Berlin, Haack. 5 M.

**Boclon**, F. L'Ecole industrielle cantonale de Lausanne. Guide pour l'enseignement collectif du dessin dans les écoles primaires du cant. de Vaud. f⁰, 4 p. de texte et 28 feuilles contenant 120 modèles. Lausanne, Rouge et Dubois. 3. —

**Bossuet**, F. Résumé du traité de perspective linéaire. gr. 8, 80 p. et fig. Bruxelles, l'auteur. 2. —

**Bumbke**, Otto. Das Linearzeichnen in der Elementarschule nach den ministeriellen Bestimmungen. 4 Hfte. 8⁰. (à 12 Steintaf. Breslau, Görlich. à 20 Pf. Zeichenheft dazu (12 Steintaf. in qu. 4⁰.) 15 Pf.

**Cabello y Aso**, L. Ensayo de estética de las artes del dibujo. — I. Fundamentos estéticos ó teoría general. — II. La arquitectura; teoría del arte. — III. La escultura. — IV. La pintura. Madrid, M. Murillo. Cuaderno 1. 4⁰. XV—142 p. 16 r. Compl. in 4 Heften.

**Carpentier**, P. Notes sur la peinture à la cire cautérisée, ou procédé encaustique, d'après les laborieuses recherches de Paillot de Montabert, auteur du Traité complet de la peinture (t. 8, ch. 568). 8⁰, 39 p. et 6 pl. Paris, Henry Loones.

**Carriere**, Mor. Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwicklung und die Ideale der Menschheit. 5. Bd. A. u. d. T.: Das Weltalter des Geistes im Aufgange. Literatur und Kunst im 18. u. 19. Jahrh. 2. Aufl. gr. 8⁰. (XVI, 672 S.) Leipzig 1874. Brockhaus. 11 M.

**Cartolano**, F. La filosofia dell' arte. Torino, S. Giuseppe, 1875. 16⁰. p. XXVIII—286. L. 3. —

**Cassagne**, A. Traité d'aquarelle. 8⁰, XI—292 p. Paris, Fouraut et fils.

**Cavalcaselle**, G. B. Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte e sulla riforma dell' insegnamento accademico: ristampato dalla „Rivista dei Comuni italiani del 1863.“ Roma, E. Loescher e C., 1875. 8⁰. p. 54. L. 1. 50.

Conseil de perfectionnement de l'enseignement des arts du dessin. Session de 1874. Rapport du président. Procès-verbaux. Pièces justificatives. 8⁰, 77 p. Bruxelles, imp. Em. Devroye.
Publication offic. du ministère de l'interieur

**Dietrich.** Anweisung zur Oelmalerei, zur Aquarell-, Fresco- und zur Miniaturmalerei. Nebst 40 Geheimnissen für Zeichner, Maler und Lackirer, als: Ueber Farbenlehre und Harmonie der Farbe, — bestes Verfahren, Zeichnungen zu copiren, — Kupferstiche u. Lithographien auf Papier, Holz u. Glas abzuziehen etc. 7. verb. Aufl. gr. 16. (VIII, 150 S.) Quedlinburg, Ernst. 1 M. 50 Pf.

**Domschke**, Prof. C. Methodische Anleitung zum Freihandzeichnen. 2. Hft. 10. Aufl., 3., 4. Hft. 6. Aufl., 6. Hft. 4. Aufl. qu. 4⁰. (à 12 Steintaf.) Berlin, Löwenstein. à 75 Pf.

**Dreesen**, G. Elementar-Zeichen-Wandtafeln in 4 Abthlgn. 2.—4. Abth. f⁰. (à 16 Steintaf. in gr. f⁰ m. 1 S. Text. Flensburg, Westphalen. (Cplt. M. 13. 10.)

**Fautras**, A. Tout le monde dessinateur. Théorie des proportions du corps humain. 16⁰, 29 p. et 13 pl. Paris, Dentu. 3 Fr.

**Field**, G. A Grammar of Colouring applied to Decorative Painting and the Arts. New edit., revised, enlarged, and adapted to the use of the Ornamental Painter and Designer, by Ellis A. Davidson. 12⁰, p. 238. 2 s. 6 d. (Weale's Rudimentary Series.) (Lockwood.)

**Forchhammer**, P. V. Ueber Reinheit der Baukunst auf Grund des Ursprungs der 4 Haupt-Baustyle. Mit 9 (lith.) Bildtaf. 2. verm. Ausg. gr. 8⁰. (VIII, 76 S.) Kiel, Homann. 2 M. 40 Pf.

**Fürstenberg**, S. Elementar-Zeichenschule für den Schul- u. Selbstunterricht. Mit 39 in den Text eingedr. Fig. (in Holzschn.) u. 10 (lith.) Taf. 2. verm. u. verb. Aufl. gr. 8⁰. (VIII, 32 S.) Saarbrücken, Möllinger. 2 M. 40.

**Giusti**, P. La riforma dell' insegnamento del disegno nelle scuole secondarie d'Italia. — I maestri artisti, un opuscolo del prof. G. A. Boidi, e alcuni scritti anonimi: osservazioni. Torino, tip. del Giornale Il Conte Cavour, 1875. 8⁰, p. 88.

**Gölkel**, H. Zeichenheft m. Vorzeichnungen. 2. Hft. Zeichnen m. krummen Linien. 6. Aufl. qu. 4⁰. (16 Steintaf.) Hof, Büching. 30 Pf.

**Grueber**, Bernh. Die Elemente der Kunst-

thätigkeit erläutert. gr. 8⁰. (IX, 260 S. m. eingedr. Holzschn.) Leipzig, Brockhaus. 6 M.

**Guillemin,** Amadée. La Lumière et les Couleurs. Ouvrage illustrée de 71 fig. gravées sur bois. 18⁰, VIII—302 p. Paris, Hachette et Cie. 1 fr. 25 c. — Petite encyclopédie populaire.

**Haugk,** Fritz. Das Lichtpaus-Verfahren. Ausführliche Anleitung, auf mechan. Wege schnell u. mühelos mathematisch genaue Reproductionen von Stichen, Karten, Zeichnungen u. dgl. zu erlangen. Für Ingenieure, Bauhandwerker, Techniker etc. Mit Abbildgn. (in eingedr. Holzschn.) 8⁰. (47 S.) Berlin, Grieben. 1 M. 50.

**Herdtle,** Ed. Vorlagenwerk für den Elementarunterricht im Freihandzeichnen Im Auftrage der kgl. Commission für die gewerbl. Fortbildungsschulen Württembergs bearb. 5. Aufl. 60 (lith.) Blätter, schwarze Umrisse. Imp.-Fol. 24 Blätter Farbdrücke. gr. 4⁰ m. Text. gr 8⁰. (26 S.) Stuttgart, Nitzschke. 30 M.

**Hoffmeyer,** Fritz. Zeichenhefte mit Rücksicht auf die allgemeinen ministeriellen Bestimmungen vom 15. October 1872 herausgeg. 1. Hft. Die gerade Linie. 4⁰. (24 Steintaf.) Hannover, Helwing. 25 Pf.

**Jullien,** A. Méthode nouvelle pour l'enseignement de la géométrie descriptive (perspectives et reliefs). Cours élémentaire de géométrie descriptive, conforme au programme du baccalauréat ès sciences. 12⁰, XXIV—156 p. et 143 pl. Paris, Picard.
La méthode se compose d'un traité élémentaire et d'une collection de reliefs qui se vendent séparément.

**Leitch,** R. P. A Course of Sepia Painting. With 25 Plates. 4⁰. 5 s. (Cassell.)

**Lessing's** Laokoon für den Schulgebrauch bearb. u. m. Erläut. vers. v. J. Buschmann. Mit einem Holzschn gr. 16⁰. (162 S.) Paderborn 1874. Schöningh. 1 M. 20 Pf.

**Lessing.** Laocoon. Nouv. édition, publiée avec une notice, un argument analytique et des notes en français, par B. Lévy. 16⁰, 256 p. Paris, Hachette et Cie. 2 fr. 50 c.
Nouvelle collection de classiques.

**Lessing.** Laocoon. Edition classique, précédée d'une notice littéraire par H. Grimm. 18⁰, XX—243 p. Paris, J. Delalain et fils. 1 fr. 60.

**Lessing.** Laocoon. Translated, with Preface and Notes, by the Right Hon. Sir Robert Phillimore. With Woodbury-type Illustrations. 8⁰, p. 410. 12 s. (Macmillan.)

**Licot,** F. Notions de perspective élémentaire, suivies des procédés à l'usage du dessin d'après nature. 4⁰, 16 pl., texte et gravures autographiées. Bruxelles, impr. et lith. F. Meur. 2 fr.

**Liermann,** A. Zeichen-Vorlagen. Enth. leichte Geräthe u. Landsch. m. besond. Berücksicht. der Perspective. (Anschluss zur „neuen Zeichenschule".) 1.—4. Heft. qu. 4⁰ (à 12 Steintaf.) Langensalza, Schulbuchh. à 90 Pf.

**Luchs,** Herm. Culturhistorische Wandtafeln f. Gymnasien, Realschulen, Seminare u. verwandte Lehranstalten, gezeichnet v. Alph. Holländer, Jean Brück, Carl Lüdecke, herausgeg. u. m. erläut. Text versehen. Ausg. A. 1. Lfg. qu. gr. f⁰ (10 Steintaf.) m. Text gr. 8⁰. (72 S.) Breslau, Korn. 12 M.; Text ap. 2 M.

**Manjarrés,** J. Teoría estética de las artes del dibujo. Comprende la teoría estética de la arquitectura, que constituye la memoria que sobre este tema premió la Academia de Bellas Artes de San Fernando en el concurso abierto en 1866. 4⁰, 432 p. Madrid, Murillo, 52.

**Marenco,** Leop. L'arte che crea e l'arte che riproduce: conferenza. Milano, N. Battezzati, 1875. 16⁰. p. 22.

**Matthias,** J. Die Formensprache des Kunstgewerbes. Ueber die Bedeutung, Gestaltung und Anwendung der ornamentalen Formen, Typen u. Symbole auf dem Gebiete der techn. Künste. Zum Gebrauche für Gewerbeschulen, Industrieschulen, Kunstschulen, Abendzeichenschulen u. ähnl. Lehranstalten, sowie für den Selbstunterricht. Mit 41 (lith.) Taf. Abbildungen. Lex.-8⁰. (XII, 159 S.) Liegnitz, Cohn. 8 M.

**Meyer,** C. Normal-Zeichenbuch mit eingedruckten Vorzeichnungen. Nr. 1—7. qu. 4⁰. (à 32 Steintaf.) Wolfenbüttel, Holle's Nachfolger. à 30 Pf. — Inhalt: 1. Elementarheft. — 2. Geräthschaften. — 3. Blätter u. Blumen. — 4. Theile d. menschl. Körpers. — 5. Köpfe. — 6. Arabesken. — 7. Thiere.

Modèle de dessin académique. Par J. Casse. Nancy, imp. lith. Berger-Levrault.

Modèle de dessin pour le concours des écoles chrétiennes. Paris, imp. lith. Monrocq.

**Riegel,** Herm. Grundriss der bildenden Künste, im Sinne einer allgemeinen Kunstlehre u. als Hülfsbuch beim Studium der Kunstgeschichte dargestellt. 3., neu bearb. Ausg. m. 34 (eingedr.) Holzschn. gr. 8⁰. (XIX, 428 S.) Hannover, Rümpler. 11 M.

**Odescalchi,** Bald. Gli studi di Roma: ricordi artistici. Roma, F. Capaccini edit., 1875. 16⁰. p. 112. L. 2.

**Opzoomer,** Mr. C. W. Het wezen en de grenzen der Kunst. gr. 8⁰. (34 Bl.) Leiden, P. van Santen. f. 40. Overgedruckt uit de Vaderlandsche letteroefeningen.

**Parant,** L. Notes sur le cours pratique de perspective professé à l'école de dessin industriel de la ville de Bourg. 1re partie. 8⁰, 16 p. Bourg, imp. Burlet.

Paysage (le) au fusain, par Allongé, cours progressif composé de 54 pl. dessinées d'après nature 2e livraison. Chaque planche, 4 fr. 50 c. Paris, phot. Goupil et Cie.

**Petroz,** P. L'Art et la Critique en France depuis 1822. 18⁰, VI—345 p. Paris, Germer-Baillière. 3 fr. 50 c.

**Pillet,** J. Dessin géométrique. Théorie des ombres et du lavis. Leçons professées à l'école Turgot. Cours de 3e année. 1re partie. 12⁰, VIII—273 p. Paris, Delagrave. Cet ouvrage fait suite au Cours de dessin géométrique et lavis par MM. Tronquoy et Pillet.

Pintor: Manual del pintor al lavado y á la aguada. Traduccion de D. Enrique Gimenez y Granada. 3. ed., illustrada con una gran lámina al final de la obra. Valencia, P. Aguilar. 8⁰, 146 p. 5.

**Preisliste,** illustrirte, der Gypsmodelle f. den Unterricht im Freihandzeichnen, Projectionszeichnen u. Modelliren, welche in der Modellirانstalt der k. w. Centralstelle f. Gewerbe u. Handel gefertigt u. v. der k. Commission f. die gewerbl. Fortbildungsschulen als Lehrmittel empfohlen werden. f⁰. (29 Steintaf. Stuttgart, Wittwer. 2 M.

Nuevos **principios** de dibujo y colorido; por una sociedad de artistas y profesores bajo la direccion de Jullien y J. Ducollet. 4⁰ oblong à 3 col., 8 p. Paris, Jouby et Roger.

Regolamento e programmi della Scuola d'arti e mestieri di Foligno. Foligno, tip. Tomassini, 1875. 8⁰, p. 32.

**Schauplatz**, neuer, der Künste u. Handwerke. Weimar, Voigt. — Bd. 82. G. A. Siddon's praktischer u. erfahrener englischer Rathgeber in der Kunst des Schleifens und Polirens. 4. Aufl. von A. Richter. (XIV, 265 S.) 3 M. — Bd. 148 A. W. Hertel's moderne Bautischlerei. 8. Aufl. v. A. Graef. Mit Atlas in 4°, enth. 82 (lith.) Taf. u. 30 in den Text eingedr. Holzschn. (XIV, 228 S.) 10 M. 50. — Bd. 260. Handbuch der Metallgiesserei, enth. die verschiedenen Form- u. Giessweisen des Kunst-, Bild-, Glocken- u. des Werkgusses. Von F. W. Abbass. Mit Atlas v. 20 Folio-Taf. (X, 160 S.) 6 M. 75 Pf.

— 43. Bd. Das Gesammtgebiet des Steindrucks od. vollständ. theoretisch-prakt Anweisung zur Ausübung der Lithographie in ihrem ganzen Umfange und auf ihrem jetzigen Standpunkte. Nebst einem Anh. von der Zinkographie, dem anastat. Drucke u. der Photolithographie. Von H. Weishaupt. 5. verb. u. verm. Aufl. Nebst einem Atlas von 12 (lith.) Taf. (in qu. f°), enth. 140 Abbildungen. (XVI, 563 S.) gr. 8. 7 M.

**Schoop.** Zeichenschule. I. Abthlg. 2. Hft. 3. Aufl., II. Abth. 1. Heft, 2. Aufl. qu. 4°. Frauenfeld, Huber. In Mappe. à M. 2. 50.

**Schreiber**, Guido. Lehrbuch der Perspective. Mit einem Anh. übèr den Gebrauch geometr. Grundrisse. Zum Vortrag u. zum Selbststudium. 2. Aufl. Durchgesehen von Archit. A. F. Viehweger. Bevorwortet von Prof. Dr. Ludw. Nieper. Mit über 160 in den Text gedr. Holzschn. u. 13 (lith.) Taf. bildl. Darstellungen. Lex.-8° (XVI, 212 S) Leipzig, Oehmigke. 12 M.

— — Il disegno lineare: corso pratico per artisti e industriali. 2. ed., riv. ed ampliata. Torino, E. Loescher, 1875. 16°, p. 206. L. 3. 50.

**Schröder**, Karl. Leitfaden beim Unterricht im geometr. Freihandzeichnen. Für die unteren Klassen der Mittelschulen. Mit 11 lith. Taf. u. 3 (eingedr.) Holzschn. Deutsche, verb. u. stark verm. Ausg. hoch 4°. (48 S.) Budapest, 1872, Lampel's Verl. 3 M.

**Seaton**, Major-Gen. Sir Thos. A. Manual of Fret Cutting and Wood Carving. With Diagrams. 8°. p. 158. 2 s. 6 d. (Routledge.)

**Sermond**, H. Anleitung zur Ertheilung d. Zeichenunterrichtes in der Volksschule. Nach den Grundsätzen der ministeriellen allgemeinen Bestimmungen vom 15. Oktbr. 1872 ausgearb. u. m. 24 (lith.) Taf. (in qu. 4°) f. das Netz- u. stigmograph. Zeichnen, als der Vorstufe des Freihandzeichnens, versehen. 8°. (40 S.) Halle, Anton. 1. M. 60.

**Siccardsburg**, Prof. Aug. v. Die Thür- u. Fensterverschlüsse nach ihrer technischen Entwickelung in den verschiedenen Ländern bis auf die neueste Zeit. Aus dessen Nachlasse im Auftrage u. mit Unterstützg. des k. k. Handelsministeriums vervollständigt herausgeg. von Prof. J. Storck u. Archit. G. Gugitz. Unter Mitwirkg. von F. Paulik. 50 Taf. in Farbendr. m. Text. 6 Lfgn. f°. (1. Lfg. 9 Chromolith. in Imp.-f°). Wien, Lehmann & Wentzel. 24 M.

**Storck**, Prof. Jos. Einfache Möbel im Charakter der Renaissance ausgeführt im Auftrage u. mit Unterstützung d. k. k. Handelsministeriums als Vorlagen f. Möbeltischler, gewerbl. Fach- u. Fortbildungsschulen herausgeg. 4 Lfgn. gr. f° (à 3 Steintaf. u. 2 lith. Bl. Details in gr. f° u. Imp.-f°.) Wien, Lehmann & Wentzel. 10 M.

— — Kunstgewerbliche Vorlageblätter f. Real-, gewerbl. Fach- u. Fortbildungsschulen. Im Auftrage der k. k. Ministerien f. Cultus u. Unterricht u. d. Handels herausgeg. 2.—5. Lfg., enth. Bl. 2—5 der Sectionen I—X. Imp-f°. (à 10 Lith. u. Chromolith.) Wien, v. Waldheim. à 15 M.

**Szabó**, Endre, u. Tamás **Toth.** Zeichenmuster zum Elementar-Zeichnen. Im Sinne der Beschäftigungs-Methode Frdr. Fröbels, zum Gebrauche in Kindergärten, Volksschulen u. Familien zusammengestellt. gr. 8°. (16 S. m. 60 Steintaf.) Klausenburg, Stein. 2 M.

**Tiberi**, Leop. Della imitazione nell' arte: discorso. Perugia, tip. Santucci, 1874. 8°, p. 16.

**Tretau**, F. W. Der kleine Zeichner. Eine Anleitung für den Elementarunterricht im Freihandzeichnen. Zum Gebrauche an Volksschulen u. zum Selbstunterricht. 4. Aufl. gr. 8°. (XVI, 64 S. m. eingedr. Holzschn.) Leipzig. Klinkhardt. 1 M. 80 Pf.

**Ungewitter**, G. Lehrbuch der gothischen Constructionen. 2. unveränd. Aufl. 2. Lfg. gr. 8°. (S. 161—320.) M. Atlas f°. (9 Steintaf.) Leipzig, T. O. Weigel. à 9 M.

**Valentinis**, G. U. La rigenerazione e le regie pinacoteche. Udine, tip. Seitz, 1875. 8, p. 8. Estratto dal giornale Il Diritto.

— — Il restauro e la rigenerazione dei dipinti ad olio di M. de Pettenkofer: studii. Udine, tip. Seitz, 1874. 8°, p. 40.

**Wagner**, H. E. Zeichenblättchen für Schulen. Geradlinige geometr. Fig. Gr. 16°. (4 S. Deutscher, französ. u. engl. Text m. ausgeschnittenen Figuren auf Carton.) Leipzig, Scholtze. 30 Pf.

**Weishaupt**, Heinr. Das Elementarzeichnen an der Volksschule. 445 methodisch geordnete Aufgabenmotive. qu. gr. 8°. (24 Steintaf.) München, Oldenbourg. 1 M. 30.

— — Leitfaden für das Elementarzeichnen an der Volksschule. 8°. (120 S. m. einged. Holzschn.) München, Oldenbourg. 50 Pf.

**Wright**, Th. A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art. The Illustrations drawn and engraved by F. W. Fairholt. N. ed. 8°. p. 512. 7 s. 6 d. (Chatto & W.)

**Zeichenheft** zu den Elementar-Zeichen-Wandtafeln von Geo. Dreese. 4. (32 S.) Flensburg, Westphalen. 20 Pf.

## Kunstgeschichte. Archäologie.

**Ahlfeld**, Fr. und E. **Luthardt.** Hans Sachs u. Albrecht Dürer. Lebensbilder aus Nürnberg. Zwei Vorträge. 8°. (52 S.) Leipzig, Buchh. d. Vereinsh. 1 M.

**Alizeri**, F. Guida illustrativa del cittadino e del forestiero per la città di Genova e sue adiacenze. Dispensa I. Genova, tip. Sambolino, 1875. 16°, p. LXVI-46 con tavole. L. 2. Si pubblicherà in 5 dispense.

**Alterthümer**, die, unserer heidnischen Vorzeit. Nach den in öffentl. u. Privatsammlgn. befindl. Originalien zusammengestellt u. herausgeg. von dem römisch-german. Centralmuseum in Mainz durch dessen Dir. L. Lindenschmit. 3. Bd. 5. Hft. gr. 4°. (20 S. m. 6 lith. u. chromolith. Taf.) Mainz, v. Zabern. 3 M. 60. (I—III, 5 u. Beilage-Hft.: 76. 10.)

**Ancessi**, V. L'Egypte et Moïse. 1re partie. Les Vêtements du grand-prêtre et des Lévites; le Sacrifice des colombes, d'après les peintures et les monuments égyptiens contemporains de Moïse. 8°, 153 p. Paris, Leroux.

**Andreucci**, A. O. Sulla scoperta di due busti in terra cotta e sopra un quadro a tempera in tavola, nel possesso, l'uno del negoziante P. Radicchi, l' altro del dottor E. Gallizioli,

opere amendue di Michelangiolo Buonarroti; illustrazione storico-artistico-critica. Firenze, tip. G. B. Campolmi, 1875. 8º, p. 86.

**Arcelin**, A. La Chronologie préhistorique, d'après l'étude des berges de la Saône. 8º, 55 p. Mâcon, imp. Protat. — Extr. des Ann. de l'Acad. de Mâcon, t. 12.

Nouvelles archives de l'art français, recueil de documents inédits publiés par la Société de l'histoire de l'art français. Années 1874 a 1875. 8º, VIII–529 p. Paris, Baur.

**Art in Ireland.** 1875. Painting and Sculpture. 8º. (Dublin, Mc. Glashan) p. 16. 6 d. (Simpkin). Criticisms on the Royal Hibernian Academy.

**Asselin**, M. A. Promenade artistique dans l'église Saint-Pierre de Douai. 8º. 34 p. Douai, Crépin. 1 fr. 50 c.
Extr. des Mem. de la Soc. d'agricult., sciences et arts de Douai.

**Asseline**, D. Les Antiquitéz et Chroniques de la ville de Dieppe. Publiées pour la 1re fois, avec une introduction et des notes hist., par MM. Hardy, Guérillon et l'abbé Sauvage. 2 vol. 8º, XXXII–825 S. Paris, Maisonneuve et Cie. Tiré à 289 exempl.

**Aubertin**, Ch. Notice sur une sepulture célèbre à Beaune. 8º, 12 p. Dijon, imp. Jobard.

**Aubertin**, Ch. Note sur la dalle funéraire d'E. Quarré de Château-Regnault, comte d'Aligny etc. 8º, 23 p. Beaune, Batault-Morot.

**Bargès**, J. J. L. Notice sur un autel antique dédié à Jupiter, découvert à Saint-Zacharie (département du Var), et sur quelques autres monuments romains trouvés dans la même localité ou dans les environs. 8º, 48 p. Paris, Leroux. Tiré à 200 exempl.

**Baxley**, H. W. Spain: Art Remains and Art Realities; Painters, Priests, and Princes. 2 vols. 8º. 21 s. (Longmans).

**Beltrani**, G. Discussioni recenti su gli studi e gli scavi d' antichità in Italia. Roma, tip. Barbèra, 1875. 8º, p. 40. L. 1.

**Benezet**, B. Etude sur la renaissance des lettres, des sciences et des arts à Toulouse, discours en prose qui a remporté l'immortelle d'or. 8º. 62 p. Toulouse, imp. Douladoure.

**Bigarne**, Ch. Etude sur l'origine, la religion et les monuments des Kalètes-Edues. 8º, 123 p. et 6 pl. Beaune, Lambert.

**Bignami-Sormani**, E. L'archeologia preistorica in Italia: conferenza. Milano, Natale Battezzati edit., 1875. 16º, p. 32. L. — 50.
Pubblicazione dell Ist. stenografico di Milano, a benefizio del Collegio d'Assisi.

Bilancio dell' anno 1875 della Società degli amatori e cultori delle Belle Arti in Roma. Roma, tip. Fratelli Pallotta, 1875. 8º, p. 24.

**Blondel**, S. Le Jade. Etude historique, archéologique et littéraire sur la pierre appelée Yu par les Chinois. 8º, 30 p. Paris, Leroux.

**Blümner**, H. Technologie u. Terminologie der Gewerbe u. Künste bei Griechen u. Römern. 1. Bd. 2. Hälfte. gr. 8º (XII u. S. 195—361.) Leipzig, Teubner. 5 M. 20.

**Bortier**, P. Cobergher, peintre, architecte, ingénieur (1560—1630). 4e édition. 8º, 32 p. avec 4 pl. Bruxelles, H. Manceaux. 1 fr.

**Bouillet**, J. B. Description archéol. des monuments celtiques, romains et du moyen âge du département du Puy-de-Dôme, classés par arrondissements, cantons et communes. 8º, 268 p. Clermont-Ferrand, Thibaut.
Extr. des Mém. de l'Académie de Clermont.

**Boutaric**, E. Vincent de Beauvais et la connaissance de l'antiquité classique au XIIIe siècle. 8º, 55 p. Paris, Palmé.
Extr. de la Revue des questions historiques.

**De Bry.** Narrative of Le Moyne, an Artist who accompanied the French Expedition to Florida under Laudonnière in 1564. With Heliotypes. 4º. Boston. 50 s.

**Burnouf**, F. La Mythologie des Japonais, d'après le Koku-si-Ryaku, ou Abrégé des historiens du Japon. Traduite pour la première fois sur le texte japonais. 8º, 16 p. Paris, Maisonneuve et Cie.

**Cahier**, P. Ch. Nouveaux mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le moyen âge; par Ch. Cahier. Décorations d'églises. gr. 4º, XVI—294 p. et nombr. grav. Paris, Firmin Didot frères, fils et Cie.

**Cara**, Cav. G. Sulla genuinità degl' Idoli Sardo-Fenici esistenti nel museo archeologico della R. Università di Cagliari: relazione. Cagliari, tip. Cattolica, 1875. 8º, p. 404, con tav.

**Carocci**, G. Illustrazione storico-artistica dei contorni di Firenze Firenze, Galletti e Cocci, 1875. 8º, p. 160. L. 2.

**Carriere**, Mor. Atlas der Plastik und Malerei. 30 Taf. in Stahlst. nebst erläut. Texte. Aus „Bilder-Atlas, 2. Aufl." qu. fº (18 S.) Leipzig, Brockhaus. 8 M.

**Casotti**, F. Opuscoli di archeologia, storia ed arti patrie. Firenze, stab. Pellas, 1875. 8º. p. CXXII.

**Cauvet**, M. J. Notice archéologique sur M. Arcisse de Caumont, lue à la séance solennelle de la Société des antiquaires de Normandie, tenue le 1er décembre 1873. 8º, 16 p. Caen, Le Blanc-Hardel.

**Chabas**, F. Les silex de Volgu au Musée de Châlon-sur-Saône. 8º, 19 p. Châlon-sur-Saône, imp. Sordet-Montalan. Extrait.

**Chambrun de Rosemont**, M. Étude préliminaire sur les antiquités antérieures aux Romains dans le département des Alpes-Maritimes. Rapport présenté à la Sorbonne, le 8 avril 1874. 8º, 14 p. Nice, imp. Caisson et Mignon.

**Chantre**, E. Les Palafittes ou constructions lacustres du lac de Paladru, près Voiron (Isère), station des Grands-Roseaux. 2e éd. gr. 8º, 25 p. et plan. Lyon, Georg.

— — L'Age de la pierre et l'Age du bronze en Troade et en Grèce. gr. 8º, 25 p. Lyon, Georg.

— — Projet d'une légende internationale pour les cartes archéologiques préhistoriques. Rapport présenté au Congrès intern. d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques (session de Stockholm). 8º, 35 p., 2 tableaux et une carte paléoethnologique d'une partie du bassin du Rhône. Lyon, imp. Pitrat. Titre rouge et noir.

**Chédeville.** Lettres à M, E. Guichard, ancien président de l'union centrale. 8º, 72 p. avec 2 eaux-fortes et grav. intercalées dans le texte. Paris, imp. Pougin.

**Claretta**, Bar. G. Notizie artistiche sul regno del Duca Carlo Emanuele II ricavate da documenti inediti. Torino, stamp. di G. B. Paravia e C., 1875. 8º, p. 34.
Estr. dagli Atti della Soc. di Archeologia.

**Clément.** Michel-Ange. Léonard de Vinci. Raphaël. Avec une étude sur l'art en Italie avant le XVIe siècle, et des catalogues raisonnés hist. et bibliograph. 3e éd., revue et augm. 18º, 414 p. Paris, Hetzel et Cie. 3 fr.

**Congrès** archéologique de France. XLe session. Séances générales tenues à Chateauroux en

1873 par la Soc. franç. d'archéologie pour la conservation et la description des monuments. 8o, LXII—731 p. et grav. Paris, Didron.

**Conti**, A. Dell' arte sapiente di Raffaello: discorso. Urbino, Rocchetti e C., 1875. 8o, p. 48.

**Conze**, Alex. Römische Bildwerke einheimischen Fundorts in Oesterreich. 2. Hft. Sculpturen in Pettau u. St. Martin am Pacher. Mit Taf. V—X (in Kupferst.) Aus: „Denkschr. d. k. Akad. d. Wiss.". Imp.-4o (14 S.) Wien, Gerold's Sohn in Comm. 5 M.

**Cotteau**, M. G. Congrès intern d'anthropologie et d'arch. préhistoriques. Session de Stockholm. 8o, 66 p. Auxerre, imp. Perriquet.

**Cousin**, J. Notice sur un plan de Paris du XVIe siècle nouvellement découvert à Bâle. 8o, 31 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Gouverneur.
Extrait du t. 1 des Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France.

**Crespellani**, A. A. Del sepolcreto e degli altri monumenti antichi scoperti presso Bazzano: memoria. Modena, soc. tip., 1875. 4o, p. 26.

**Crespi**, Vinc. Bollettino bimestrale delle scoperte archeologiche sarde. Cagliari, tip. Timon, 1875. 8o, p. 16.
Estratto dalla Rivista Sarda.

**Demmin**, A. Encyclopédie hist., archéologique. ... des beaux arts plastiques. T. 3. L'art de la gravure, son histoire et sa technologie, Caractères typographiques. Médailles et monnaies. Estampes. Cartes géographiques. Dorure et reliure. Table générale et alphabétique. Avec 460 gr. 8o, 2437—2866 p. Paris, Fourne, Jouvet et Cie.

**Denkmäler** der Kunst zur Uebersicht ihres Entwicklungsganges von den ersten Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart, 3 verb. u. m. ca. 30 Taf. verm. Aufl. Bearb. v. Prof. Dr. W. Lübke u. Prof. Dr. C. v. Lützow. 2.—9. Lfg. qu. fo. Text Lex.-8o. Stuttgart, Ebner & Seubert. à Lfg. 4 M.

**Desjardins**, T. Rome. Le Mont Palatin. 8o, 23 p. Lyon, imp. Riotor.

— — L'Art des Etrusques et leur nationalité. 8o, 56 p. Lyon, imp. Perrin & Marinet.

Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, publ. sous la direction de Mm. Ch. Daremberg et Edm. Saglio. Avec 3000 fig. d'après l'antiqu. 3e fasc. 4o à 2 col., 321 à 480 p. avec 196 grav. Paris, Hachette et Cie. 5 frcs. — Auf c. 20 Hefte berechnet.

Dictionnaire hist. et archéologique du département du Pas-de-Calais; publié par la comm. départ. des monuments hist. Arrondissement de Montreuil. 8o, III—422 p. Arras, Sueur-Charruey.

**Drioux.** Précis élémentaire de mythologie grecque, romaine, indienne, persane, égyptienne, gauloise et scandinave, à l'usage des institutions etc. 19e éd., entièrement refondue. 18o, 232 p. Paris, Belin.

**Duboin**, E. La Muraille de César. Les Allobroges et l'émigration des Helvètes. A propos de vestiges romains découverts près de Chancy. 8, 32 p. Saint-Julien, imp. Mariat.

**Du Rouchet**, H. et R. **Pottier.** L'Age de la pierre polie dans les Landes. 8o, 31 p. Paris, Leroux.
Extrait de la Revue d'anthropologie, 1875.

**Dulac**, J. Autel épigraphique desenfoui à l'arsenal de Tarbes, le 1er septembre 1873, avec la critique de l'Inscription funéraire de Tarbes. 8o, 62 p. et vign. Paris, Aubry.
Tiré à 100 exemplaires.

**Durand**, P. Le Sarcophage de Salone. Le Bon pasteur a-t-il été représenté sur des tombeaux dans l'antiquité profane? 8o, 27 p. Chartres, imp. Garnier.
Extr. des Mém. de la Soc. arch. d'Eure-et-Loire, 50 exempl.

**Durand**, V. Aquae Segetae et la Voie romaine en Forez. 8o, 36 p. Saint-Etienne, Chevalier.

**Eadie**, J. The ecclesiastical Cyclopaedia; or, Dictionary of Christian Antiquities and Sects. 5th edit. 8o, p. 668. 8 s. 6 d. (Griffin.)

**Eichthal** et **Perrot.** La Site de Troie selon M. Lechevalier ou selon M. Schliemann. Excursion à Troie et aux sources du Menderé. 8o, 79 p. Paris, Durand & Pedone-Lauriel.
Extr. de l'Ann. de l'assoc. pour l'encouragement des ét. grecques en France. 1874.

**Encyklopädie** der klassischen Alterthumskunde für Gymnasien. 1. Thl. gr. 8o, Leipzig, Teubner. 2 M. 25. — Inhalt: Handbuch der Religion u. Mythologie der Griechen u. Römer. Für Gymnasien bearb. v. Prof. Heinr. Wilh Stoll. Mit 32 Abbildgn. (in eingedr. Holzschn.) 6. Aufl. (X, 231 S.)

**Espinay**, G. d'. Voie romaine de la capitale des Andes à celle des Rhedones, par M. de Matty de Latour (comte rendu). 8o, 8 p. Angers, imp. Lachèse, Belleuvre et Dolbeau.
Extrait des Mémoires de la Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers.

**Excursions** archéol. dans les environs de Compiègne. (1869—1874), faites per la société historique de Compiègne. 8o, 87 p. Compiègne, impr. Edler.

**Fabre**, A. Trésor de la sainte-chapelle des ducs de Savoie, au château de Chambéry, d'après des inventaires inédits des XVe et XVIe siècles. Etude hist. et arch. 2e éd. 8o, VIII—200 p. et 1 pl. Lyon, Scheuring.
Tiré à 250 et 50 exempl.

**Fiorelli**, G. Descrizione di Pompei. Napoli, tip. Italiana, 1875. 16o, p. 462, con una carta.

Fouilles faites en 1873 à Saint-Donatien, avec plans et dessins. 8o, 115 p. et 14 pl. Nantes, imp. Forest et Grimaud.
Extr. du Bull. de la Soc. archéol. de Nantes.

**Galy**, E. Le Dolmen de Saint-Aquilin. 8o, 15 p. et 2 pl. Périgueux, imp. Dupont et Cie.
Extr. du Bull. de la Soc. hist. et arch. du Périgord.

**Garrucci**, R. Scavi della necropoli Albana fatti da Gaudenzio Testa e da Sante Limiti nel 1874, descritti ed illustrati. Prato, tip. Giachetti e figli, 1875. 8o, p. 16.
Estratto dalla Civiltà Cattolica.

**Gautier**, Th. Voyage en Italie. Nouv. édition, considérablement augmentée. 18o, 370 p. Paris, imp. Raçon et Cie. 3 fr. 50 c.
Bibliothèque Charpentier.

— — Portraits contemporains. Littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques. 3. éd. 18o, 468 p. Paris, Charpentier et Cie. 3 fr. 50 c.
Bibliothèque Charpentier.

**Gazan.** Réfutation de la brochure de M. Rossi, intitulée: le Sphinx de Solliès-Pont (Var). 8o, 17 p. et pl. Draguignan, imp. Latil.
Extr. du Bull. de la Soc. d'études scient. et archéol. de la ville de Draguignan.

**Gherardi**, P. I grandi artisti d'Italia: epigrafi. Urbino, Savino Rocchetti e C., 1874. 16o. p. 48.

**Godron**, D. A. Etudes sur la Lorraine dite allemande. Le pays messin et l'ancienne province d'Alsace 8o, 74 p. Nancy, imp. Crépin-Leblond.
Extr. du Bull. de la Soc. d'arch. lorraine pour l'année 1874.

**Gomboust**, T. Description des antiquitez et singularitez de la ville de Rouen. 4o, 47 p. Rouen, imp. Cagniard.
Réimpr. de l'éd. de 1655.

**Gonnard**, H. Monographie de la Diana, ancienne salle des états de la province de Forez. 4o, XIV — 205 p. et 36 pl. Vienne, Savigné.

**Gozzadini**, Compte Jean. De quelques mors de cheval Italiques et de l'épée de Ronzano in bronze. Bologne, imp. Fava e Garagnani, 1875. 4o, p. 44 con tav.

**Gregorovius**, Ferd. Wanderjahre in Italien. 3. Bd. Siciliana. Wanderungen in Neapel und Sicilien. 4. Aufl. 8o. (XIV, 396 S.) Leipzig, Brockhaus. 5 M. 40 Pf.

**Grimm**, Erm. Michelangelo: trad. dal tedesco di A. Di Cessilla. 2 vol. Milano, stab. tip. Manini, 16o, p. 484, 466. L. 7.

**Gruyer**, F. A. Les Oeuvres d'art de la renaissance italienne au temple de St.-Jean (baptistère de Florence). 8o, XII—293 p. et 3 pl. Paris, Renouard. 10 fr.

**De Gubernatis**, A. Max Müller e la mitologia comparata: lettura fatta al Circolo filologico di Firenze. Firenze, tip.-edit. dell'Associazione, 1875. 8o, p. 16.

**Guérin**, M. V. Description géogr., hist. et archéol. de la Palestine, accompagnée de cartes détaillées. 2e partie. Samarie. 2 vol. gr. 8o, 915 p. et 5 pl. Paris, Challamel aîne.

**Guhl**, E. u. W. **Koner**. Das Leben der Griechen und Römer nach antiken Bildwerken dargestellt. 4. verb. u. verm. Aufl. (In 12 Lfgn.) 1. Lfg. gr. 8o (S. 1—64 m. eingedr. Holzschn.) Berlin, Weidmann. 1 M.

— — The Life of the Greeks and Romans. Transl. from the 3rd German edit. by F. Hueffer. With 543 Woodcuts. 8o. p. 630. 21 s. (Chapman.)

**Guilhermy**, M. F. de. Inscriptions de la France du Ve au XVIIIe siècle. T. 2. Ancien diocèse de Paris. 4o, II—711 p. Paris, imp. nationale.
Coll. de documents inédits sur l'hist. de France. 3e série. Archéologie.

**Guillotin de Corson.** Statistique historique et monumentale du canton de Guichen (arrondissement de Redon, Ille et Vilaine). 8o, 76 p. Rennes, imp. Catel.

**Guimet**, M. E. Travaux de M. Chabas sur les temps de l'Exode. Compte rendu lu à l'Acad. des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, le 27 avril 1875. 8o, 12 p. Lyon, imp. Riotor.
Extr. des Mém. de l'Acad. des sciences, belles-lettres et arts de Lyon.

**Hayaux du Tilly.** Carte de la Gaule ancienne indiquant l'ancienneté et l'importance relatives des voies romaines d'après les itinéraires d'Antonin et de la Table de Peutinger. 8o, 8 p. Paris, Abel Pilon.

Index op de keur en gebodregisteri van de stad Haarlem van 1490 tot 1694. Aangevuld tot 1755. Uitgegeven door Mr. A. J. Enschedé. 8o. (X en 277 bl.) 's Gravenhage, Martinus Nijhoff. f. 3.

**Jacobini**, A. Sulla scavo della Via Appia fatto nel 1851: memoria; ed alcune iscrizioni ivi trovate con i commenti di Bartolommeo Borghese. Roma, tip. Salviucci, 4o, p. 16.

**Jacolliot**, L. Voyage aux ruines de Golconde et la cité des Morts (Indoustan). 8o, 398 p. Paris, Dentu.

**Jaloustre**, E. Lettres archéologiques sur le Forez. Le Prieuré de Saint-Sauveur, 8o, 26 p. Lyon, imp. Vingtrinier.
Extr. de la Revue du Lyonnais, juillet 1874.

**Jacquinot**, H. Les Temps préhistoriques dans la Nièvre. 8o, 54 p. et 16 pl. Nevers, imp. Fay. — Extr. du Bull. de la Soc. nivernaise des lettres, sciences et arts.

**Kasiski.** Bericht über die im Jahre 1873 fortgesetzten Untersuchungen von Alterthümern in der Umgegend v. Neustettin. (Aus „Schriften der naturforsch. Ges. in Danzig. Lex.-8o. (29 S. m. eingedr. Holzschn.) Danzig, Anhuth. 1 M.

**Keller**, O. Die Entdeckung Ilions zu Hissarlik. gr. 8o (65 S.) Freiburg i./Br. Bader & Co. 2 M.

**Köhler**, H. Polychrome Meisterwerke der monumentalen Kunst in Italien vom 5. bis 16. Jahrh., dargestellt durch 12 perspect. Ansichten in Farbendruck mit erläut. Text. 1. Lfg. Camera della Segnatura in Roma, San Pietro in Roma. 2. Aufl. Imp.-fo. (IV. 12 S. m. 2 Oelfarbendr.-Bildern. Leipzig, Baumgärtner. 30 M.

**König**, Fr. La Jeunesse de Michel-Ange, coup d'oeil sur ses principaux ouvrages. Nouv. éd. 8o, 189 p. et grav. Tours, Mame et fils.

**Künstler-Lexikon**, allgemeines. Unter Mitwirkung der namhaftesten Fachgelehrten des In- u. Auslandes herausg. von Jul. Meyer. 2. gänzlich neu bearb. Aufl. von Nagler's Künstler-Lexikon. 19. u. 20. Lfg. Lex.-8o, (2. Bd. S. 513—624.) Leipzig, Engelmann. à 1 M. 20. Schreibpap. 1 M. 60.

**Kunst u. Künstler** des Mittelalters u. der Neuzeit. Biographien u. Charakteristiken. Unter Mitwirkung von Ad. Bayersdorfer, R. Bergau, W. Bode etc. herausgeg. von Dr. Rob. Dohme. Mit vielen (eingedr.) Illustr. in Holzschn. 1. Lfg. hoch 4o. (à 5 B.) Leipzig, Seemann. 2 M.

**Langl**, J. Denkmäler der Kunst. Bilder zur Geschichte vorzugsweise für Mittelschulen u. verwandte Lehranstalten. (6. Lfg.) Blatt 10, 11, 15, 17 u. 18. Oelfarbendr. Imp.-fo. Wien, Hölzel. Subscr.-Pr. à 5 M.

**Lapidarium Septentrionale,** The; or, a Description of the Monuments of Roman Rule in the North of England. Published by the Society of Antiquaries of Newcastle-on-Tyne. fo. p. 500. L. 7. 7 s. (B. Quaritch.)

**Le Bas**, Ph. et W. H. **Waddington.** Voyage archéologipue en Grèce et en Asie Mineure, fait par ordre du gouvernement français, pendant les années 1843 et 1844, et publié sous les auspices du ministère de l'instruction publique. Avec la coopération d'E. Landon. Gravure de Lemaitre. 83e livraison. Inscriptions. T. 2. gr. 4o. à 2 col., 28 p. et 2 pl. Paris, Firmin Didot frères, fils et Cie.

**Lecocq**, Ad. Dissertation historique et archéologique sur la question: Où est l'emplacement du tombeau de Fulbert, évêque de Chartres au XIe siècle. 8o, 95 p. et 6 pl. Chartres, imp. Garnier. Tiré à 40 exemplaires.

**Lecoy de la Marche**, A. Le Roi René, sa vie, son administration, ses travaux artistiques et littéraires, d'après les documents inédits des archives de France et d'Italie. 2 vol., 8o, XVI—1056 p. Paris, Firmin Didot fr., f. et Cie.

**Lectures on Literature and Art,** delivered in the Theatre of the Royal College of Scienze, St. Stephen's Green, Dublin. By Mahaffy, Jellett, Dowden, Heron, Ruskin etc. 12o. (Dublin, Mc. Gee). p. 350. 5 s.

**Lefébure**, E. Etudes egyptologiques. 4e liv-

raison. Le Mythe osirien. 2e partie. Osiris 4o, 129—256 p. Paris, Franck.

**Lenormant**, F. Die Anfänge der Cultur. Geschichtliche u. archäolog. Studien. Autoris. vom Verf. rev. u. verb. Ausg. 2 Bde. gr. 8o, (VIII, 267 u. 369 S.) Jena, Costenoble. 12 M.

**L'Epinois**, H. de. Les Catacombes de Rome, notes pour servir de complément aux cours d'archéologie chrétienne, avec dessins. 18o, 238 p. Paris, Société bibliographique. 2 fr. 50.

Lettere (Tre) artistiche inedite (Canova, Sabatelli, Bezzuoli) pubblicate per nozze Bianchi-Conti, Firenze, tip. Successori Le Monnier, 1875. 8o, p. 20. (150 esemplari.)

Liste des artistes récompensés, français et étrangers, vivant au 1er mars 1875. Peintres, sculpteurs, graveurs en médailles ou en pierres fines, architectes, graveurs, lithographes. 8o, 110 p. Paris, imp. nationale.

**Lopez y Rámajo**, A. M. Disertacion histórico-arqueológica de la antigua Miróbriga. 2 ed., corr. y aumentada. Madrid, libr. de los Hijos de Vazquez. 4o, 34 p. Libr. de Murillo. 4.

**Lubbock**, Sir John. I tempi preistorici e l'origine dell' incivilimento: versione italiana di M. Lessona, con un capitolo intorno all' uomo preistorico in Italia, di A. Issel: opera corredata di numerose incisioni intercalate nel testo e di tavole separate. Disp. 1—2. Torino. Unione, 1874. 8o, p. I—128. — Ogni Disp. L. 1. 20. — In continuazione.

**Lübke**, W. History of Art. Translated by F. E. Bunnètt. 3rd edit. 2 vols. 8o, p. 950. 42 s. (Smith & E.)

**Lukis**, W. C. On the Class of Rude Stone Monuments which are commonly called in England Cromlechs, and in France Dolmens, and are here shown to have been the Sepulchral Chambers of once existing Mounds: prevailing Errors on the Subject refuted by a Critical Examination of the Monuments referred to by the Maintainers of these Errors. 8o. (Ripon, Johnson). p. 32. 2 s. (Simpkin.) Partly reprinted from Nature.

**Luthardt**, C. E. Albrecht Dürer. 2 Vorträge mit Erläuterungen. Mit Dürers Selbstportr. (in Holzschn.) gr. 8o. (VI, 73 S.) Leipzig, Dörffling & Franke. 1 M. 60.

**Luynes**, M. le duc de. Voyage d'exploration à la mer Morte, à Petra et sur la rive gauche du Jourdain. Oeuvre posthume publiée par ses petits-fils, sous la direction de M. le comte de Vogüé. T. 1 et 2. 4o, III—623 p. Paris, A. Bertrand.

**Maclagan**, Ch. The Hill Forts, Stone Circles, and other Structural Remains of Ancient Scotland. fo. (Edinburg, Edmonston & D.) 31 s. 6 d. (Hamilton.)

**Mallet**, J. Cours élémentaire d'archéologie chrétienne. 8o, IX—244 p. Paris, Poussielgue frères.

**Mareuse**, E. Le Dit des rues de Paris (1300), par Guillot (de Paris); avec préface, notes et glossaire. Suivi d'un plan de Paris sous Philippe-le-Bel. 16o, XXV—95 p. Paris, imp. Alcan-Lévy 5 fr. — Tire á 360 exempl.

**Martani**, A. B. Lodi nelle poche sue antichità e cose d'arte. Sant' Angelo Lodigiano, tip. Santo Rezzonico, 1874. 8o, p. 440. L. 4.

**Martinetti-Cardoni**, G. Ravenna antica: lettera seconda. Ravenna, tip. Calderini succ. Angeletti. 8o p. 16.

**Maspero**, G. La Stèle égyptienne du Musée de Rennes. Lettre adressée à M. Mowat. 8o, 13 p. Paris, Franck. Extr. du t. 9 des Mém. de la Soc. arch. d'Ille-et-Vilaine.

**Mazzi**, A. Le vie romane militari nel territorio di Bergamo. P. I. La via da Pons Aureoli a Bergamo. Bergamo. tip. Pagnoncelli, 1875. 16o, p. 76.

**Menard**, R. Histoire des beaux-arts, illustrée de 414 gravures représentant les chefs-d'oeuvre de l'art à toutes les époques. 4o, 2 col., 516 p. Paris, lib. de l'Echo de la Sorbonne. 10 fr.

**Ménard**, L. et R. Musée de peinture et de sculpture, ou Recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l'Europe dessiné et gravé à l'eau-forte par Réveil. Texte. Vol. 1 à 8 et 10. 18o, 720 p. Paris, Ve. A. Morel et Cie.

**Mérimée**, P. Etudes sur les arts au moyen âge. 18o, 383 p. Paris, Michel Lévy frères. 3 fr. 50 c.

**Mesnard**, L. Trois études sur l'art chrétien. Extrait de la Gazette des beaux-arts.

**Meyer's** Reisebücher. Rom u. Mittel-Italien von Dr. Th. Gsell-Fels. 2. Aufl. 2 Bde. Mit 5 (lith. u. chromolith.) Karten (in qu. 4o u. Imp.-fo), 55 Plänen u. Grundrissen (in Lith. u. Holzschn.), 22 Ansichten u. 1 Panorama in Stahlst. u. 57 (eingedr.) Ansichten in Holzschn. 8. (XIV, 715 u. IX, 1000 Sp.) Leipzig, bibliograph. Institut. 18 M.

— — Le Cimetière de Caranda et la coexistence de l'usage des instruments de pierre avec ceux de bronze et de fer jusqu'à l'époque mérovingienne. 8o, 12 p. Paris, imp. Hennuyer. — Extr. des Bull. de la Soc. d'anthropologie de Paris.

**Millescamps**, M. G. Sur les silex taillés du cimetière franc de Caranda. Réponse à M. de Mortillet. 8o, 16 p. Paris, imp. Hennuyer. Extr. des Bull. de la Soc. d'anthropologie de Paris.

**Monumente** d. Mittelalters u. d. Renaissance aus d. sächsischen Erzgebirge. Auf Anregung und unter dem Protectorate Ihrer Maj. der Königin Carola von Sachsen hrsg. 50 Blatt gr. fo, photogr. Aufnahmen u. Schnellpressen-Lichtdr. von Römmler & Jonas unter artist. Leitung v. Carl Andreae. 5 Lfgn. gr. fo (à 10 Bl.) Dresden, Gilbers. à 15 M.

**Mortillet**, M. G. de. Découvertes de sépultures dans Seine-et-Marne, l'Aisne et le Loir-et-Cher. 8o, 11 p. Paris, imp. Hennuyer. — Extr. des Bull. de la Soc. d'anthropologie de Paris.

**Mosler**, H. Kritische Kunststudien. Münster, Russell, 1875. 8o. 3 M.

**Müller**, Alb. Ein Fund vorgeschichtlicher Steingeräthe bei Basel. Mit einer Photogr. gr. 4o (11 S.) Basel, Meyri. 2 M. 80.

**Müller**, J. J. Nyon zur Römerzeit. (Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich.) Zürich, 1875. 4o. 4 fr.

**Müller u. Mothes.** Illustrirtes archäologisches Wörterbuch der Kunst des germanischen Alterthums, d. Mittelalters, sowie der Renaissance. 3.—5. Lfg. Lex.-8o. (S. 161—200 m. eingedr. Holzschn.) Leipzig, Spamer. à 1 M.

**Munier**, M. A. Découvertes préhistoriques faites dans la chaîne de montagnes de la Gardéole. 2e communication fait à l'Acad. des sciences et lettres de Montpellier (séance du 12 janvier 1874), 4o, 7 p. et 3 pl. Montpellier, imp. Boehm et fils. Extr. des Mémoires de l'Academie.

**Musio**, G. La Villa Matrignano del march. Alfonso della Genga ed un mausoleo di

questa famiglia nel Duomo di Spoleto. Spoleto, tip. dell' Umbria, 1875. 8o, p. 24.

**Myers**, P. V. N. Remains of Lost Empires: Sketches of the Ruins of Palmyra, Nineveh, Babylon, and Persepolis, with some Notes on India and the Cashmerian Himalayas. Illustrations. 8o. New-York. 18 s.

**Neville**, H. The stage: its past and present in relation to fine art. London, Bentley & Son, 1875. 8o. XVI—96 p. f. 3.

**Nicolay**, N. de. Description générale du Bourbonnais en 1569, ou Histoire de province (villes, bourges, châteaux, fiefs, monastères, familles anciennes etc.) Publiée et annotée par les soins de M. le comte M. d'Irisson d'Hérisson. 4o, 210 p. et carte. Moulins, Desrosiers. 25 fr. (300 exempl.)

**Oeuvres** diverses de Langlois père et fils, recueillies par un amateur de Rouen. Paris, héliog. A. Durand.

**Overbeck**, J. Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken für Kunst- und Alterthumsfreunde dargestellt. 3., abermals durchgearb. u. verm. Auflage. Mit 26 grösseren, zum Theil farb. Ansichten (in Holzschn. u. Lith. in Lex.-8o u. qu. gr. 4o) u. 315 Holzschn. im Texte, sowie einem grossen (lith.) Plane (in qu. fo). Lex.-8o. (XVI, 530 S.) Leipzig, Engelmann. 20 M.

— — Griechische Kunstmythologie. Besonderer Theil. 2. Bd., 2. Thl., 3. Buch: Poseidon. Mit 7 lith. Taf. u. 5 (eingedr.) Holzschn. Lex.-8o. (S. 207—406.) Ebenda. 11 M.

— — Atlas der griechischen Kunstmythologie. 3. Lfg. Imp.-fo. (3 Steintaf. m. 2 S. Text) Leipzig, Engelmann. 1—3.: 124 M.

Overzicht der algemeene Kunstgeschiedenis. Bouwkunst, beeldhouwkunst, schilderkunst en toonkunst. 1re liv. 8o, 160 p. et 92 fig. dans le texte. Gand, G. Rogghé. — Publication du Willems-Fonds, No. 81.

**Paravicini**, T. V. Sull' arte degli antichi egizi: conferenze. Milano, Robecchi Levino, 1875. 16o. p. 40 von tav. L. 1.

**Passerini**, L. Curiosità storico-artistiche fiorentine: scritti. Seconda Serie. Firenze, presso St. Jouhaud, 1875. p. 136. L. 2. 50.

**Patay**, M. Répertoire archéologique du département du Loiret. Arrondissement d'Orléans. Olivet, Saint-Hilaire — Saint-Mesmin, Saint-Jean-le-Blanc, Saint-Pryvé — Saint-Mesmin. 8o, 16 p. Orléans, imp. Jacob. — Extr. des Mém. de la Soc. arch. de l'Orléanais.

Patria Belgica. Liv. 36. Contient: E. Leclercq. Histoire de la peinture. — G. J. Dodd. Histoire de la sculpture. — H. Hymans. Histoire de la gravure. — J. Rousseau. Les expositions des beaux-arts depuis 1830. — C. Piqué. Numismatique.

**Peigné-Delacourt**. Topographie archéologique des cantons de la France. Département de l'Oise, Arrondissement de Compiègne. Canton de Ribecourt. 8o, X—123 p., 3 cartes et 37 vignettes. Noyon, Andrieux.

**Pellegrini**, G. Officina preistorica a Rivole Veronese di armi e utensili di selce con avanzi umani ed animali, e frammenti di stoviglie. Verona, tip. Franchini, 1875. 8o, p. 78.

**Perrot**, G. Mémoires d'archéologie d'épigraphie et d'histoire. 8o, XXIV—466 p. et 9 pl. Paris, Didier et Cie. 8 fr.

**Piette**, M. Ed. Sur de nouvelles fouilles dans la grotte de Gourdan. 8o, 19 p. Paris, imp. Hennuyer. — Extr. des Bull. de la Soc. d'anthropologie de Paris, séance du 15 avril 1875.

**Puaux**, F. Michel-Ange. 8o, 32 p. Paris, imp. Meyrueis. — Extr. de la Revue chrétienne.

**Rahn**, J. R. Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters. 2. Abth. Mit zahlreichen (eingedr.) Holzschn. gr. 8o. (S. 193 bis 432 m. 1 Holzschntaf. in schmal fo.) Zürich, Staub. 11 M. 20. 1 u. 2: 18 M. 70.

**Reber**, Prof. Dr. Frz. Geschichte der neuern deutschen Kunst vom Ende d. vor. Jahrh. bis zur Wiener Ausstellung 1873 mit Berücksicht. der gleichzeit. Kunstentwicklung in Frankreich, Belgien, Holland, England, Italien u. Russland. 3. Lfg. gr. 8o. (S. 257—384.) Stuttgart, Meyer & Zeller. à 2 M. 40.

**Reichensperger**, A. Ueber das Kunsthandwerk. Vortrag, geh. zu Köln in der Wolkenburg am 4. März 1875. (Aus Köln. „Volkszeitung".) gr. 8o (27 S). Köln, Bachem. 60 Pf.

**Renaissance**, italienische. Original-Aufnahmen v. architekton. Details, Flächendecorationen, plast. Ornamenten u. kunstgewerbl. Erzeugnissen in systemat. Gruppirung. 1.—7. Heft. fo. Leipzig, Seemann, à 2 M. 50 Pf.

**Renault**, M. Notice biographique sur M. de Caumont, fondateur de l'Association normande. 8o, 35 p. Caen, Le Blanc-Hardel. Extr. de l'Annuaire normand. année 1874.

**Renier**. Le Sphinx de Solliès-Pont (Var). Réponse à M. le colonel Gazan. 8o, 10 p. Draguignan, imp. Latil. — Extr. du Bull. de la soc. d'études scient. et arch. de la ville de Draguignan.

**Reusens**, E. Éléments d'archéologie chrétienne. Tome deuxième, 1re partie. 8o, 144 p. et 165 fig. Louvain, Ch. Peeters. L'ouvrage complet 15 fr.

**Revoil**, H. Fouilles archéologiques. Nr. 4. 8o, 11 p. et pl. Nimes et Paris, Ve. Morel. — Extr. des Mémoires de l'Acad. du Gard.

**Riche**, A. L'art chrétien. Le Culte. L'Eglise (2 vol.) Les ordres religieux. La Société civile. 6 opuscules. 18o, XXX—506 p. Paris, Le Clese, Reichel et Cie. Chaque opuscule 50 c.

**Riegel**, H. Geschichte der deutschen Kunst seit Carstens und Gottfried Schadow. 2. Heft. gr. 8o (S. 81—160.) Hannover, Rümpler. à 2 M.

**Romussi**, C. Milano nei suoi monumenti. Milano, Brigola, 1875. 16o, p. VIII—408. L. 4.

**Roscher**, W. H. Studien zur vergleichenden Mythologie der Griechen u. Römer. II. Juno u. Hera. gr. o (X, 106 S.) Leipzig, Engelmann. 3 M. (1 u. 2: 5 M.)

*Ρουσόπουλος, Αθ. Σ., Ἐγχειρίδιον τῆς Ἑλληνικῆς ἀρχαιολογίας κατὰ τὰς πηγὰς καὶ τὰ ἄριστα βοηθήματα πρὸς στοιχειώδη μάθεσιν τοῦ βίου τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδος. Τμημα I.* gr. 8o (VI, 288 S. mit 8 Steintaf.) Athen, 1874. Wilberg. 6 M.

**Sammlung** mittelalterlicher Kunstschätze Hildesheims, nach den Originalen photogr. v. F. H. Bödeker. 2. Serie. 8o (12 Photogr.) Hildesheim, Lax. à 12 M.

**Schlie**, Fr. Zwei populäre Vorträge aus dem Gebiete der Kunst- u. Alterthumswissenschaft. I. Ueber alte u. neue Kunst. II. Ueber Einführung der Kunstgeschichte in den Lehrplan der Gymnasien. gr. 8o (52 S.) Rostock, Stiller. 1 M. 25.

**Schliemann**, Dr. H. Troy and its Remains: a Narrative of Researches and Discoveries made on the Site of Ilium and on the Tro-

jan Plain. Edited by Philip Smith. With Map, Plans, Views, and Cuts, representing 500 Objects of Antiquity discovered on the Site 8o, p. 448. 42 s. (Murray.)

**Schmit**, M. J. A. Promenades antiques aux alentours de Château-Salins. (1re suite) 8o, 24 p. Nancy, Wiener. — Extr. des Mém. de la Soc. d'arch. lorraine.

**Schnaase**, Dr. C. Geschichte der bildenden Künste. 2. verb. u. verm. Aufl. 7. Bd. 1. Abth. Bearb. vom Verf. unter Mithülfe von Dr. E. Dobbert. Mit zahlreichen in den Text gedr. Holzschn. gr. 8o. (336 S.) Düsseldorf, Buddeus. 10 M. (I—VII. 1.: 74 M.)

**Schwartz**, Dr. W. Materialien zur prähistorischen Kartographie der Provinz Posen (Zusammenstellung der Funde und Fundorte) gr. 4o (6 S.) Posen, Heine. 30 Pf.

**Smith**, G. Assyria, from the Earliest Times to the fall of Nineveh. 18o. p. 192. 2 s. (Ancient History from the Monuments).

— — Assyrian Discoveries: an Account of Explorations and Discoveries on the Site of Nineveh during 1873 and 1874. With Illustrations. 8o, p. 463. 18 s. (Low.) Dasselbe 2. u. 3. Aufl.

**Smith** (Rev. Thornley). The History of Joseph viewed in connection with Egyptian Antiquities and the Customs of the Time in which he lived. 5th edit. 8o. p. 290. 3 s. 6 d. (Hamilton.)

**Soultrait**, M. le comte de. Répertoire archéologique du département de la Nièvre; rédigé sous les auspices de la Société nivernaise des lettres, sciences et arts. 4o à 2 col., IV—115 p. Paris, imp. nationale.

**Stark**, Prof. Dr. K. B. Friedrich Creuzer, sein Bildungsgang u. seine bleibende Bedeutung. Eine Prorektoratsrede nebst Beilagen aus Creuzer's handschriftl. Nachlass. gr. 4o. (64 S.) Heidelberg, J. C. B. Mohr. 1 M. 20.

**Stuers**, V. de. Da Capo. Een woord ower regeering, kunst en oude monumenten. gr. 8o. (95 bl.) 's Gravenhage, D. A. Thieme. f. — 75.

**Sybel**, L. v. Ueber Schliemann's Troja. Vortrag. gr. 8o. (28 S.) Marburg, Elwert's Verl. 60 Pf.

**Symonds**, John Addington. Renaissance in Italy: the Age of the Despots. 8o, p. 576. 16 s. (Smith & E.) The first of 3 volumes. The second will treat of fine Arts and the Revival of Learning, and the third Italian Literature.

**Travers**, J. M. Arcisse de Caumont. Extraits de ses lettres à M. Frédéric Galeron. 8o, p. 20. Caen, imp. Le Blanc-Hardel. — Extr. du Bull. de la Soc. des antiquaires de Normandie.

**Treu**, G. De ossium humanorum larvarumque apud antiquos imaginibus capita II. Dissertatio archeologica. gr. 8o. (60 S.) Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. 1 M. 20.

**Vachez**, A. Archéologie. Les fouilles du tumulus de Machezal (Loire). 8o, 7 p. Lyon, imp. Vingtrinier.

**Vasalli**, L. Le sirene nei monumenti funerarj greco-egizii. Roma, stab. tip. Civelli, 1875. 4o, p. IV.

**Vaux**, W. S. W. Persia, from the Earliest Period to the Arab Conquest. 12o. p. 190. 2 s. (Ancient History from the Monuments.)

**Vayra**, P. Il sarcofago d'Odilone di Mercœur nel Museo civico di Torino: cenno. Torino, stamp. reale di G. B. Paravia e C., 1875. 8o, p. 24 con tav.

**Vesteiro Torres**, J. Galeria de gallegos ilustres. Artistas. El maestro Raimundo, Domingo de Andrade, Casa Novoa, Lois Monteagudo, Francisco Moure, Gregorio Hernandez, Felipe de Castro, José Ferreiro, Pecul y Crespo, Gregorio Ferro, Perez Villaamil, Cárlos Patinno, D. José Pachéco. 8o, 160 p. Madrid, Murillo. 4 y 4.

**Vimercati-Sozzi**, P. Monumenti bergamaschi in Roma. Bergamo, tip. Pagnoncelli, 1875. 8o, p. 8 con 12 tav.

**Waagen**, G. F. Kleine Schriften. Mit einer biograph. Skizze u. dem Bildniss des Verf. (in Stahlst.) gr. 8o. (V, 381 S.) Stuttgart, Ebner & Seubert. 8 M. 40.

**Wey**, Fr. Rome, description et souvenirs. Ouvrage cont. 358 grav. sur bois et un plan. 3e éd. revue et corr., augm. d'un voyage à Rome en 1874, et suivie d'un index général analytique. 4o. XII—760 p. Paris, Hachette et Cie. 50 fr.

## Architektur.

**Adler**, F. Ausgeführte Bauwerke. II. Christuskirche zu Berlin. Elisabethkirche zu Wilhelmshaven. gr. fo. (2 S. m. 10 Kupfertaf.) Berlin, Ernst & Korn. 12 M. (I u. II: 26 M.)

— — Die Stoa des Königs Attalos II. zu Athen. fo. (16 S. m. 3 eingedr. Holzschn., 2 Steintaf. u. 5 Kpfrtaf. in fo. u. gr. fo.) Berlin, Ernst & Korn. 8 M.

Architecture de la renaissance. I. Le Château de Blois, ensembles et détails, sculpture ornementale, décorations peintes, chéminées, tentures, plafonds, carrelages (extérieur et intérieur). Texte hist. et descriptif. fo. Paris, Ducher et Cie. — 1 vol. 60 pl. dont 12 en chromolithogr. (comptant pour 24) et 35 photogr. inalterables. L'ouvrage compl. 180 fr.

**Asselin.** Monographie du beffroi de Douai, 1387—1413. 8o, 40 p. Douai, Crépin.

**Baltard**, L. P. et **Fontaine.** Arc de triomphe du Carrousel, édifié par Percier et Fontaine, architectes, gravé d'après leurs dessins par L.-P. Baltard, précédé d'un aperçu sur les monuments triomphaux, rédigé par Fontaine, et d'une notice sur l'arc du Carrousel, tiré presque entièrement de ses mémoires manuscrits. fo. III—20 p. et 24 pl. Paris, imp. Claye.

**Baudenkmäler**, die mittelalterlichen, Niedersachsens. Hrsgeg. v. dem Architekten- u. Ingenieur-Verein zu Hannover. Red. v. C. W. Hase. 18. Hft. m eingedr. Holzschn. u. 7 Steintaf. Hannover, Schmorl & v. Seefeld. 3 M.

**Bauten u. Entwürfe.** Hrsg. vom Dresdner Architektenverein. 2.—5. Lfg. fo. (à 6 Bl. in Lichtdr.) Dresden, Gilbers. à 6 M.

**Belgrand**, M. Les Travaux souterrains de Paris. II. 1re partie. Les Eaux. Introduction. Les Aqueducs romains. 8o, 241 p. 8 pl. et atlas de 12 pl. Paris, Dunod.

**Bertolotti**, L. Progetto di una Chiesa parrocchiale da costruirsi nelle pianure del Bisagno in Genova esposto in due diverse forme con un' appendice intorno al modo di costruire le vòlte senz' armatura. Genova, tip. della Gioventù, 1875. fo. p. 12 con tav.

**Besson.** Le Triforium de l'église métropolitaine de Besançon. 8o, 8 p. Besançon, imp. Jacquin.

**Blocht**, Ed. Façaden-Album, enth. 35 Entwürfe zu Villen, eingebauten u. freisteh. Wohn-, Mieth- u. Geschäftshäusern, versehen mit Grundriss-Skizzen od. erläut. Text. 1. Sammlung. 7 Hefte. 4o. (1. Hft. 8 S. m. 5 Steintaf.) Leipzig, Scholtze. à Hft. 1 M. 20.

**Boileau,** L. Le Château d'Amboise et ses environs. Précédé d'une notice sur les monuments les plus interessants de la ville d'Amboise, à l'usage des visiteurs. Nouv. éd. 18o, 88 p. Paris, Guilland-Verger.

Bois (le) de Boulogne architectural. Choix de constructions élevées dans son enceinte sous la direction de M. Alphand, par M. Davioud. 2e édition, revue et augmentée d'un texte historique et descriptif. fo, 19 p. et 38 pl. Paris, A. Lévy.

**Bosc,** E. Architecture rurale. Traité des constructions rurales. 8o, XIII—509 p. et 8 pl. Paris, Ve. Morel et Cie. — Encyclopédie générale de l'architecte-ingénieur.

**Bourassé,** J. J. Les plus belles églises du monde, notices historiques et archéologiques sur les temps les plus célèbres de la chrétienté. Illustrations d'après Karl Giradet. 4e édition. 8o, 584 p. Tours, Mame et fils. Bibliothèque illustrée.

**Bramantino (Bartolommeo Suardi).** Le rovine di Roma al principio del sec. XVI: studi, da un manoscritto dell' Ambrosiana di 80 tavole fotocromolitografate da Angelo della Croce con prefazione e note di Giuseppe Mongeri. Milano, Ulrico Hoepli, 1875. 4o. L. 70.

**Bühlmann,** J. Die Architektur des klassischen Alterthums u. der Renaissance. 2. Abthlg. 2. Heft. Thüren u. Fenster. 7 Stahlstichtaf. m. Text. (4 S.) gr. fo. Stuttgart, Ebner & Seubert. 33 M. 60.

**Bulliot,** J. G. Le Temple du mont de Sene, à Santenay (Côte d'Or). Fouilles de 1872. 8o, 23 p. et 21 pl. Autun, imp. Dejussieu. — Extrait du Bulletin de la Société éduenne, nouvelle série, t. 3.

**Calonne,** A. de. Le nouvel Opéra de Paris. 8o, 38 p. Paris, bureaux de la Revue britannique. — Extr. de la Revue brit. janvier 1875.

**Caselli,** C. Il tempio israelitico in Torino, architettura del cav. prof. Alessandro Antonelli: dissertazione. Torino, stamp. reale di G. B. Paravia e C., 1875. 8o, p. 64 con tav.

**Cantel,** J. B. Monographie de Notre-Dame-du Mont-Carmel à Marseille (église des Grands Carmes). 8o, 22 p. Marseille, Lebon.

**Cezano,** P. Visite au nouvel Opéra. Avec 24 gravures représentant les monuments sous toutes ses faces, architecture, peinture etc. gr. 8o. à 2 col., 30 p. Paris, imp. Rouge, Dunon et Fresné. 60 c.

Chapelle commémorative de S. A. I. le grand-duc Cesarewitch Nicolas Alexandrowitch, à Nice. (Descriptions et souvenirs.) 2. édition. 8o, 42 p. et plan. Nice, imp. Faraud et Conso.

**Charvet,** L. René Dardel, 1706—1871. gr. 8o, 136 p. et portr. Lyon, Glairon-Mondet. (1873.) Biographies d'architectes.

**Cittadella,** Cav. L. N. Il Castello di Ferrara: descrizione storico-artistica con appendici. Ferrara, D. Taddei e figli, 1875. 8o, 108 p.

Collections de vues et de monuments de la Belgique. P. P. Deloeul, photographe-éditeur.

**Collet,** J. Le Bâtiment des facultés à Grenoble. Historique des travaux, avec planches, 4o, 16 p. et 7 pl. Grenoble, Baratier frères et Dardelet.

**Coste,** P. La Cathédrale de Saint-Pétersbourg. La future cathédrale de Marseille. 8o, 14 p. Marseille, imp. Olive.

— — Palais de la Bourse de Marseille. 8o, 12 p. Marseille, imp. Olive. — Extr. de la Revue de Marseille et de Provence.

**Coulange,** de. Saint-Germain-en-Laye pittoresque et ses environs. Livr. 1 et 2. 4o, à 2 pl. et texte. Saint-Germain, Lévêque. — L'ouvrage paraîtra en 12 livraisons.

**Daly,** C. L'architecture privée au XIXe siécle, urbaine et suburbaine. 3e série. Décorations interieures peintes (salons, salles à manger, chambres à coucher, salles de billard, boudoirs, bibliothèques, galeries etc. 4e fasc. fo, 10 pl. dont 2 doubles. Paris, Ducher et Cie. 32 fr. Compl. en 10 fascicules.

— — Conférences à la session de 1873 du Congrès des architectes français. gr. 8o, 32 p. Paris, Ducher et Cie. — Extr. des Annales de la Soc. cent. des architectes, année 1874.

**Dell'Acqua,** C. Dell' insigne Reale Basilica di San Michele maggiore in Pavia: studio. Pavia, tip. Fratelli Fusi, 1875. 4o, p. 292. L. 15. (300 esemplari.)

**Denais,** J. Monographie de Notre-Dame-de-Beaufort en Vallée, église et paroisse. 8o, V—567 p. Paris, Dumoulin.

**Denkmäler** der Baukunst. Zusammengestellt, autogr. gezeichnet u. m. Unterstützung Sr. Exc. des Ministers für Handel, Gewerbe u. öffentl. Arbeiten herausgeg. von Studirenden der königl. Bau-Akademie zu Berlin. 8. u. 9. Lfg. gr. fo. (à 12 Steintaf.) Berlin, Beelitz in Comm. à 3 M.

**Deschamps,** Al. L'Antique église collégiale de Notre-Dame à Namur. 8o, 92 p., gravures et plans. Namur, Wesmael-Carlier.

**Desribes,** E. Histoire de l'église d'Ambert en Livradois. Suivie d'une notice sur Notre-Dame-de-Leyre. 12o, XII—203 p. et grav. Clermont-Ferrand, Thibaud. 2 fr. 50 c.

Dessins d'architecture, par Leblan (25 pl.) Paris, chromolith. Monrocq.

**Details,** architektonische. Entwürfe von Prof. L. Bohnstedt, C. Dollinger, A. Geul u. A. in der Gesammtheit ihrer Details in natürl. Massstabe. Red. u. für den Umdruck gezeichnet von B. Liebold. 7. Hft (2. Jahrg., 1. Hft.) fo. Halle, Knapp's Verl. à 3 M.

**Dumont.** Les Ruines de la Meuse. T. 4. Seigneurie de Sorcy-sur-Meuse. 8o, 376 p. et 10 pl. Paris, Derache.

**Edouard,** l'abbé. Fontevrault et ses monuments, ou Histoire de cette royale abbaye depuis sa fondation jusqu'à sa suppression (1100 à 1793), ornée d'une gravure et des armoiries des abbesses. T. 2. 8o, 367 p. Paris, Aubry. Les 2 vol. 14 fr.

**Entwürfe** der Studirenden des Baufaches am Polytechnikum in Aachen, angefertigt unter der Leitung der Profess. H. Damert u. F. Ewerbeck. 1. u. 2. Hft. fo. (à 12 Photolith. m. 1 Bl. Text). Aachen, M. Jacobi. à 3 Mark.

**Essenwein,** August. Atlas der Architektur. 53 Taf. in Stahlst. nebst erläut. Texte. (Aus „Bilder-Atlas, 2. Aufl.") qu. fo. (67 S.) Leipzig, Brockhaus. 15 M.

**Etchecopar.** L'église de Tardets (Basses-Pyrénées) et son premier fondateur. 8o, 9 p. Bordeaux, imp. Perey.

**Farcy,** M. P. de. L'église de l'abbaye de Longues, diocèse de Bayeux. 8o, 16 p. Caen, imp. Le Blanc-Hardel. — Extr. du Bull. de la Soc. des antiquaires de Normandie.

**Fléchier,** Mgr. Description de la cathédrale de Nîmes (1693). Publiée pour la première fois et annotée par A. de Lamothe. 8o, 38 p. Nîmes, Grimaud.

**Fleury,** Ed. L'Eglise primitive de Chivy étu-

diée au point de vue des origines de l'architecture chrétienne. 8o, 63 p. Laon, imp. H. Jacob.

**Fontaine**, Ch. Recueil de différents monuments du diocèse de Saint-Dié (Vosges), autographies et accompagnés de notices. 1re partie. gr. 4o, 23 p. et 60 pl. Saint-Dié, imp. Humbert.

**Fontaine-Borget**, C. Description hist. et monumentale de l'Hôtel-de-ville de la républ. et canton de Genève. Genève, H. Georg. 12o, 42 p. 1 fr.

**Geul**, Alb. Das Aeussere der Wohngebäude mit besonderer Rücksicht auf das städtische Wohn- u. Miethhaus. Zugleich 2. Bd. der „Anlage der Wohngebäude". Zum Gebrauche f. Bauhandwerker, angeh. Architekten u. techn. Lehranstalten. Mit 100 Taf. 1.–10. Lfg. gr 4o. Stuttgart, G. Weise. 15 M.

**Geymüller**, Bar. Heinr. v. Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom v. Bramante, Raphael Santi, fra Giocondo, den Sangallo's u. A. m. Nebst zahlreichen Ergänzungen u. einem (deutschen u. französ.) Texte zum ersten Male herausgeg. 1. Lfg. Imp.-fo (VII S. in gr. 4o u. 9 Taf. in Steindr., Kupferst. u. Lichtdr. in Imp.-fo). Wien, Lehmann & Wentzel. 18 M. — Dasselbe, französ. Originalausg. Paris, Baudry.

**Grieken**, Th. M. M. van. Handboek voor burgerlijke bouwkunst. II. 1e afl. 2o druk. 8o. (bl. 1–96 met 3 platen.) Groningen, J. B. Wolters. f. 1. 25.

**Guilhermy**, M. F. de. Description de la Sainte-Chapelle. Avec 6 grav. de M. Gaucherel. 3e édition. 12o, 79 p. Paris, imp. Goupy.

**Guillaume**, l'abbé. Église des Cordeliers, chapelle ducale et tombeaux des princes de la maison de Lorraine. Description historique et sommaire. 18o, 40 p. Nancy, imp. Crépin-Leblond.

**Hittenkofer.** Praktische Holz-Architektur. Eine Sammlung von Beispielen zur direkten Nutzanwendung. Zum prakt. Gebrauche für Zimmerleute, sowie für Architekten und Schüler der Architektur und des Baugewerkes. 2. Sammlung. 2.–4. Heft. 4o. (à 8 Steintaf. in 4o u. fo) Leipzig, Scholtze. — Subscr.-Pr. (à) 2 M. 80 Pf.; Einzelpr. (à 4 M.).

**Hitzig**, Fr. Das Palais des H. v. Kronenberg in Warschau. gr. fo. (14 Taf. in Kpfrst. u. Farbendr. u. 1 Bl. Text). Berlin, Ernst & Korn. 25 M.

**Hucher**, E. Jubé du cardinal Philippe de Luxembourg, à la cathédrale du Mans, décrit d'après un dessin d'architecte du temps et des documents inédits. fo. à 3 col., 6 p. et 8 pl. Le Mans, Monnoyer.

**Jordan**, H. Forma urbis Romae regionum XIV. gr. fo (VII, 70 S. mit 37 lith. u. chromolith. Taf. in gr. fo. u. Imp.-fo.) Berlin, Weidmann. 60 M.

**Kämmerling**, H. Der Civilbau. Eine Sammlung v. Entwürfen zu Privat-Wohngebäuden f. Stadt u. Land. In Grundrissen, Façaden, Profilen u. Details. 3. Aufl., 1. Bd., 1. Lfg. fo. (6 Lith. u. Chromolithogr. m. 2 S. Text) Berlin, Nicolai's Verl. 6 M. 50.

**Lalande**, M. de. Notre-Dame de Paris. 18o, 111 p. Paris, imp. de Soye et fils.

**La Saussaye**, L. de. Histoire du château de Blois. 7e édition, rev. et augm. 8o, VIII — 405 p. et 8 pl. Paris, Aubry.

**Lauzun**, Ph. de. Étude sur le château de Haintrailles, canton de Lavardac, arrondissement de Nérac (Lot-et-Garonne). 8o, 124 p., plan et vue. Agen, imp. Noubel.

**Lefort**, L. La Basilique de Sainte-Petronille au sein de la catacombe de Domitille près de Rome. 8o, 16 p. Paris, Douniol et Cie. Extr. du Correspondant.

**Leiden** vóór 300 jaren en thans. Photolithographische afbeelding van een plattegrond van 1578 en chromolithographische afbeelding van het chaertbouc van Straten binnen deser Stadt Leyden en Chaertbouc van de stadts. Wateren gemeten bij Mr. Salomon Davidssoon van Dulmanhorst e Jan Pieterssoon Dou, voorafgegaan door eene geschiedkundige schets van den Platte-Grond en de voornaamste gebouwen der stad, met opgave der woonhuizen van eenige personen, die tijdens het beleg, de stichting der Akademie en thans op den voorgrond treden door W. Pleyte. fo. (2, 114 en 4 bl., 8 bl. bijlagen en 53 kaarten). Leiden, E. J. Brill. 1874. fl. 30. — Gedruckt in 200 gen. exemplaren.

**Leroux**, M. Notice hist., descr. et pittoresque du château-fort de Bouillon, depuis son origine jusqu'à nos jours. 12o, 128 p. Arlon, imp. J. Bourger.

**Liebold**, B. Die mittelalterliche Holzarchitektur im ehemaligen Niedersachsen. Nach Orig.-Aufnahmen bearb. Atlas. 2. Thl. qu. fo. (7 Steintaf.) Halle, Knapp's Verl. 9 M. Text u. Atlas 1. u. 2.: 20 M.

**Lübke**, W. Geschichte der Architektur. 5. vermehrte u. verb. Aufl. Mit etwa 800 (eingedr.) Illustr. in Holzschn. 1. Lfg. Lex.-8o. (S. 1 bis 48.) Leipzig, Seemann. 1 M.

**Neubauten**, Wiener Unter Mitwirkung der Architekten H. v. Ferstel, E. u. H. v. Förster, Th. v. Hansen etc. herausgegeben von Prof. Dr. C. v. Lützow u. Ludw. Tischler. Gestochen unter Leitung von Ed. Obermeyer. 3.–5. Hft. gr. fo. (à 8 Kupfertaf. m. 1 Bl. Text.) Wien, Lehmann & Wentzel. à 8 M.

**Dasselbe**, französ. Ausgabe.

**Marie**, F. G. Eléments d'architecture. Dessins linéaires tirés des monuments et des autres classiques. 4o, 36 p. et 26 pl. Paris, Dunod.

Monasticon gallicanum, collection de 168 planches de vues topographiques représentant les monastères de l'ordre de Saint-Benoit, congrégation de Saint-Maur, avec deux cartes des établissements bénédictins en France, le tout reproduit par les soins de M. Peigné-Delacourt, avec une préface de M. L. Delisle, membre de l'Institut. 2 vol. 4o, LI–16 p. et 168 pl. Paris, Palmé. 1871.

**Mothes**, O. Illustrirtes Baulexicon Praktisches Hülfs- u. Nachschlagebuch im Gebiete des Hoch- und Flachbaues, Land- und Wasserbaues etc. 3. Aufl. 30.–35. Heft. Lexicon-8o. Leipzig, Spamer. à 50 Pf.

**Niess**, A. Architectonische Entwürfe aus dem Atelier des Prof. H. Nicolai in Dresden. 12. Lfg. Imp.-fo (12 Steintaf.) Berlin, Grieben. Cpl. 76 M.

**Nuitter**, Ch. Le nouvel Opéra. Ouvrage contenant 59 grav. sur bois et 4 plans. 18o, 261 p. Paris, Hachette et Cie. 3 fr. 50 c.

The New Opera. The monument, the artists; by X. Y. Z. 18o, 301 p. With illustrations. Paris, Lévy fr. 5 fr.

Le Nouvel Opéra. Monument, artistes; par X. Y. Z. 18o, 339 p., gravures et portraits. Paris, imp. Liberal. 5 fr.

Nouvel (le) Opéra. Vues extérieures et intérieures (18 pl.) Paris, phot. Braun.

**Penjon**, A. Cluny. Notice sur la ville et

l'abbaye. Avec 15 dessins à la plume par P. Legrand. 2e édition. 8o, 20 p. Cluny, imp. Demoule. 50 c.

**Poucques d'Herbinghem**, A. Les Ruines du château de Fiennes. 8o, 7 p. Amiens, imp. Glorieux et Cie. — Extr. du Bull. de la Société, 1874, No. 2.

**Pougeois**, A. L'antique et royale cité de Moret-sur-Loing (Seine-et-Marne). 8o, 230 p. et 4 pl. gravées. Paris, lib. Pougeois.

**Quesvers**, P. Note sur les églises Saint-Nicolas et Saint-Jean de Montereau-Fault-Yonne. 8o carré, 16 p. Montereau-Fault-Yonne, imp. Pardé. Tiré à 13 exemplaires.

**Quicherat**, J. L'age de la cathédrale de Laon. 8o, 6 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Gouverneur. — Extr. de la Bibliothèque de l'Ecole des chartes, t. 35.

**Rehm**, K. Gang durch und um die Münsterkirche zu Kloster Heilsbronn. Mit (lith.) Grundriss u. Situationsplan (nach Stillfried) in 4o, 8o. (27 S). Ansbach, Brügel & Sohn. 90 Pf.

**Renauld**, J. L'Ermitage de Sainte-Valdrée, près de Laneuveville-devant-Nancy. 8o, 27 p. et dessin. Nancy, Wiener. — Extr. des Mém. de la Soc. d'arch. lorraine.

**Rosenthal**, L. Landschafts- u. Städtebilder aus Südamerika. Nach der Natur aufgenommen. In Photogr. m. erläut. Text. 1. Lfg., 2. Hälfte u. 2. Lfg. gr. 4o. Berlin, Lichtwerck. 9 M. I, 2. Hälfte (2 Photogr.) 3 M. — 2. (4 Photogr.) 6 M.

**Royer & Gérome.** Le nouvel Opéra. Description, architecture, peinture, sculpture; par A. Royer. Histoire de l'Opéra par Gérome. gr. 4o, 16 p. Paris, Lévy fr. 1 fr.

**Ruprich-Robert**, V. L'Eglise et le Monastère du Val de Grace, 1645-1665. 4o, II—125 p. et 15 pl. Paris, Ve. A. Morel et Cie.

— — Les Arènes de Lutèce, conference à la session de 1873 du Congrès des architectes français. gr. 8. 39 p. et 3 pl. Paris, Ducher et Cie. Extr. des Ann. de la Soc. centr. des architectes.

**Salies**, A. de. Le château de Vendôme, sa position stratégique, ses anciennes fortifications, ses souterrains et le siège qu'il a subi en 1589. 8o. 76 p. et 2 plans. Angers, imp. Lachèse, Belleuvre et Dolbeau. — Extr. des Travaux du Congrès arch de France, 39e session.

**Scheben**, W. Das Zunfthaus und die Zunft der Brauer in Köln. Nach meist ungedr. Quellen bearb (Als Manuscript gedr.) 8o, (IV, 176 S.) Köln, Bachem. 1 M. 50.

**Schloss-Kapelle**, die, zu Klein-Heubach u. ihre künstlerische Ausschmückung. gr. 16o (96 S). Mainz, Kirchheim. 1 M.

**Schuffenhauer**, W. Façadenbuch. Sammlung von Façaden neu ausgeführter Wohnhäuser u. Original-Entwürfe nebst Grundrissen u. Details. 5. Aufl. 1.—24. Hft. (1.—4 Samml.) 5. Samml 7 Hfte 4. Aufl. 4o (à 5 Steintaf.) Leipzig, Scholtze. à Hft. 1 M. 20.

**Seidel**, G. F. Die königliche Residenz in München. Mit Unterstützung Sr. Maj .d. Königs Ludwig II. von Bayern. In Kupferstichen von Ed. Obermayer und Farbendrucken von Winckelmann & Söhne. 3. Lfg. Imp.-fo (2 Kupferst. u. 2 Chromolith.) Leipzig, Seemann. Ausg. m. der Schrift auf weissem Pap. 24 M. — Ausg. vor der Schrift auf weissem Pap. m. breitem Rande 30 M. — Pracht-Ausg. vor der Schrift auf chines. Pap. m. breitem Rande 45 M.

**Skizzen-Buch**, architektonisches. Eine Sammlung von Landhäusern, Villen etc. Mit Details. Jahrg. 1875. 6 Hfte. à 6 Taf. Berlin, Ernst & Korn. à Hft. 4 M.

**Studien**, architektonische. Herausg. v Architektenverein am kgl. Polytechnikum in Stuttgart. 21.—24. Hft. od. 4. Jahrg. 3.—6. Hft. gr. fo (à 6 autograph. Taf.) Stuttgart, Wittwer. à 2 M. 40.

**Taschen-Bibliothek**, deutsche bautechnische. 2.—4. Hft. 8o. Leipzig, Scholtze. 5 M. 20. (1.—4.: 7 M. 20) — Inhalt: 2. Die griechisch-dorische Architektur. Bearb. v. Ed. Bloch t. Mit 59 (eingedr.) Holzschn. (44 S.) 1 M. 20. — 3. u. 4. Das freistehende Familien-Wohnhaus. Bearb. v. Hittenkofer. Mit 99 (eingedr.) Holzschn. in 2 Hftn. (107 S.) à 2 M.

**Tholin**, G. Etudes sur l'architecture religieuse de l'Agenais, du Xe au XVIe siècle, suivies d'une notice sur les sépultures du moyen âge. 8o, XVI—364 p. et 32 pl. Paris, Didron.

Verviers. Album édité par Ernest Gilon. 14 photographies grand in 8o oblong, repésentant les principales vues de Verviers, réunies en volume richement cartonné. Verviers, E. Gilon. 12 fr.

**Vinet**, E. Esquisse d'une histoire de l'architecture classique. 8o, 33 p. Paris, A. Lévy.

**Viollet le Duc**, E. Annals of a Fortress. Translated by Benjamin Bucknall. 8o, p. 400. 15 s. (Low.)

**Wilkinson**, W. English Country Houses: Sixty-one Views and Plans of Recently-erected Mansions, Private Residences, etc. 2nd edit. 8o. 25 s (Parker.)

**Wohnsitze**, die ländlichen, Schlösser und Residenzen der ritterschaftlichen Grundbesitzer in der preussischen Monarchie nebst den königl. Familien-, Haus-Fideicommis- und Schatullgütern in naturgetreuen, künstlerisch ausgeführten, farb. Darstellungen nebst begleit. Text. Herausg. von Alex. Duncker. 257.—260. Lfg. qu. fo (à 3 Chromolith. m. 3 Blatt Text.) Berlin, 1874. A. Duncker. à 3 M. 75.

**Wustmann**, G. Der Leipziger Baumeister Hieronymus Lotter 1497—1580. Ein Beitrag zur Geschichte Leipzigs u. der deutschen Renaissance. Lex.-8. (IV, 92 S. m. eingedr. Holzschn.) Leipzig, Seemann. 3 M.

## Sculptur.

**Abel**, M. Ch. Deux bas-reliefs gaulois du Musée de Metz. 8o, 11 p. Nancy, imp. Réau. Extr. des Mémoires de l'Académie de Metz, 1872—1873.

Le grand **Art** chrétien. Opinion de la presse sur la célèbre statue de saint François d'Assise, copiée par M. Z. Astruc et reproduite en marbre, bronce et bois par M. M. Christofle et Cie. 8o, 64 p. Paris, imp. J. Claye.

**Cara**, G. Schiarimenti sopra una statuetta di Venere scoperta nel villaggio di Orani in Sardegna nel 1875. Cagliari, tip. Cattolica, 1875. 4o, p. 12.

**Dütschke**, H. Antike Bildwerke in Oberitalien. II. Zerstreute antike Bildwerke in Florenz. gr. 8 (X, 254 S.) Leipzig, Engelmann. 7 M. (1. u. 2.: 10 M.)

Erection d'une statue à M. le marquis de Chasseloup-Laubat, le 13 septembre 1874, à Marennes. 8o, 8 p. et grav. Nancy, Berger-Levrault et Cie. — Extr. de la Rev. marit. et coloniale.

**Etex**, A. Phidias. Environ 488 à 421 avant notre ère. gr. 8o, à 2 col., 15 p. Paris, imp. Motteroz.

**Granier de Cassagnac**, A. Histoire de la colonne Vendôme, 16o, 16 p. Paris. Lachaud et Cie. 25 c.

**Hayaux du Tilly.** Etude sur la colonne de Pompée à Alexandrie. 8o, 22 p. Senlis, imp. Payen. Extr. des Mém. du Com. arch. de Senlis.

**Hénault**, A. Étude sur des sculptures du portail royal de la cathédrale de Chartres. 8o, 13 p. et photogr. Chartres, imp. Garnier.

**Lévêque**, E. A propos de la colonne Vendôme restaurée, moins le couronnement, et de la statue élevée à Jeanne d'Arc, près des Tuileries (vers) 12o, 13 p. Bernay, imp. Ve. Lefèvre.

**Linsenbarth**, G. Moderne Grabdenkmale. Zur Auswahl u. zum Gebrauch für Bildhauer, Steinmetzen etc. qu. gr. 4 (44 Steintaf.) Weimar, B. F. Voigt. 6 M.

**Nationaldenkmal**, das, auf dem Niederwald von Joh. Schilling. (Von A. Fendler.) gr. 4o. 12 S. m. einer Holzschntaf. in fo. Berlin, A. Duncker. 1 M.

**Plon**, E. Thorwaldsen, sein Leben u. seine Werke. Aus dem Franz. nach der 2. Aufl. übers. von M. Münster. Mit 37 (eingedr.) Holzschn. nach Zeichnungen von E. Gaillard. gr. 8o, VIII, 351 S. Wien, Gerold's S. 8 M.

**Prosch**, E. Plastische Werke der griechischen und römischen classischen Kunst nach ihrem Inhalt u. ihrer künstler. Bedeutg. erläutert. 2. Thl. 8o, IV, 137 S. Schwerin, Stiller in Comm. à 1 M.

**Thorbecke**, H. Zur Geschichte des Hermannsdenkmals. Festschrift f. den Tag der Uebergabe des Denkmals an das deutsche Volk, den 16. Aug. 1875, nebst einer biograph. Skizze E. v. Bandels. Mit einem Bilde E. v. Bandels u. einer Ansicht des Denkmals (Holzschn.-Taf. in 8o u. qu. 4o). 8o, V, 80 S. Detmold, Meyer. 75 Pf.

**Tribolati**, A. F. Per l'inaugurazione della statua di Giovanni Pisano nel camposanto urbano di Pisa: parole. Pisa, tip. Nistri, 1875. 8o, p. 12.

**Vivanet**, F. Della scultura in Italia a proposito di alcuni lavori di Giovanni Pandiani. Cagliari, tip. Timon, 1875. 8o, p. 20. Estratto dalla Rivista Sarda.

Dasselbe, 2. Ausg.

**Wiener**, L. Sur les sculptures en bois attribuées à Bayard. 8o, 12 p. Nancy, imp. Crépin-Leblond. — Extr. du Journ. d'archéologie.

**Wilckens**, C. F. Züge aus Thorwaldsens Künstler- u. Umgangsleben. Mit seinem Bilde (in Stahlst.) Nach der 2. dän. Ausg. v. Th. Schorn. 8o, VII, 131 S. Kopenhagen, Salmonsen. 2 M. 50.

## Malerei.

**Arundel society.** First ann. publications: P. Lorenzetti, The deposition from The cross; Melozzo da Forli, Sixtus IV giving audience. Extraord. publ.: M. Albertinelli, The meeting of Mary and Elizabeth; Monument to the doge Vendramin, Venice. Chromolithogr.

**Augerot**, A. d'. La Peinture et les Peintres célèbres. gr. 8o, XLIX—238 p. et portr. Limoges, Barbou fr.

**Augerot**, A. d'. Histoire de la peinture. 8o, 122 p. et grav. Limoges, Barbou fr.

— — La Peinture et ses écoles. 8o, XLIX—76 p. Limoges, Barbou fr. Bibliothèque chrétienne et morale.

**Bergerat**, Em. Peintures décoratives de Paul Baudry au grand foyer de l'Opéra. Etude critique. Avec préface de Th. Gautier. 18o, II—154 p. Paris, Lévy fr. 2 f.

**Blackburn**, H. Academy Notes. With 40 Illustrations of some of the Principal Pictures at Burlington House. 8o, p. 54. (Chatto & W.)

**Carsughi**, G. B. Brevi cenni su Cristofano Gherardi pittore da San Sepolcro. Pesaro, tip. di G. Federici, 1875. 16o, p. 20.

**Colbacchini**, G. Due preziosi dipinti di Antonio Allegri da Correggio, illustrati, premessevi alcune osservazioni critiche. Venezia, tip. Longo, 1875. 8o, p. 32. (100 esemplari.) Fuori di commercio.

**Courval**, Vte. de. Album du paysagiste. (17 pl.) Paris, imp. lith. Lemercier.

**Couturier**, Ph. L. Millet. Corot. 8o, 43 p. Saint-Quentin, imp. Poette. — Extr. du journal le Guetteur de Saint-Quentin.

**Davillier.** Fortuny, sa vie, son oeuvre, sa correspondance. Avec 5 dessins inédits en facsimile et deux eaux-fortes originales. 8o, 163 p. Paris, Aubry.

**Devémy**, M. L. Notices biographiques sur F. Souchon, peintre, et le P. H. Besson, son élève. 8o, 50 p. Douai, Crépin. 1 fr. 50 c. — Extr. des Mém. de la Soc. d'agriculture, sciences et arts de Douai, 2e série, t. 12.

**Dieusy**, A. Album de dessins de E. H. Langlois, du Pont-de-l'Arche, gravés par J. Adeline, E. Le Fevre et Bracquemond, et facsimile reproduits par les procédés héliographiques de M. Amand-Durand. Autobiographie et recueil de lettres à B. de Rocquefort, classés et accompagnés d'un texte. fo, 8 p. et 4 pl. Rouen, imp. Boissel.

Disegni (I) dei grandi maestri tratti dagli originali esistenti nelle principali Gallerie d'Italia riprodotti col sistema fotolitografico. Fascicolo di saggio, e fasc. I. Firenze, P. Smorti e C., 1875. fo. à L. 1. In continuazione.

**Dumesnil**, H. Corot, souvenirs intimes. Avec un portr. dessiné par Aimé Millet, gravé par Alph. Leroy. 8o, 142 p. Paris, Rapilly.

**Ekkehard.** Photographien nach Original-Cartons von J. Benczúr, W. Diez, J. Flüggen, E. Grützner, J. Herterich, A. Liezen-Mayer, G. Max, Cl. Schraudolph, R. Seitz. Imp.-Fol. (12 Photogr.) München, Bruckmann. M. 144.

**Escamps**, M. H. d'. Pierre-Charles Marquis, peintre d'histoire. Sa vie et ses ouvrages. 8o, 14 p. Paris, imp. Goupy.

**Fenaroli**, St. Alessandro Bonvicino sopranominato il Moretto, pittore bresciano: memoria. Brescia, stab. tip. del pio ist. Pavoni, 1875. 8o. p. 58. 200 esemplari.

Flandrin, Hippolyte. A Christian Painter of the Nineteenth Century. By the Author of ‚A Dominican Artist'. 8o. p. 248. 7 s. 6 d. (Rivingtons.)

**Förster**, E. Peter von Cornelius. Ein Lebensbild. (32 S.) gr 8o. Berlin, Lüderitz' Verl. 75 Pf. Aus: Sammlung gemeinverständlicher wissensch. Vortr., herausg. von Virchow und Holtzendorff.

**Führich**, J. Ritter v. Lebensskizze, zusammengestellt aus dessen im Jahrg. 1844 des Almanachs „Libussa" erschienener Selbstbio-

graphie u. den wichtigsten von Freundeshand gesammelten bis zur Gegenwart reichenden Daten. Mit Portr. (in Photogr.) gr. 8° (IV, 71 S.) Wien, Sartori. 2 M. 40., — m. Portr. in Lichtdruck 1 M. 80.

Galerie photographique. Salon de 1875. Paris, phot. Goupil et Cie.

**Guillard**, L. Rapport sur le tableau de saint André, copié d'après le Dominiquin, donné par le cardinal Fesch à l'église de Saint-Jean. 8°, 7 p. Lyon, imp. Riotor. — Extr. des Mém. de l'Académie des sciences, etc., de Lyon.

**Giacometti**, G. Notice sur l'esquisse originale de la fresque de Raphaël d'Urbin au palais de la Farnesina, représentant le Triomphe de Galatée. gr. 8°, 24 p. Paris, Lemerre.

**Hegg**, Térésa. Alpenblumen. Vorlegeblätter f. Blumenmalerei. 3. Hft. 4° (6 Chromolith.) Leipzig, Arnold. à 6 M.

**Hignard**, M. Les peintures antiques relatives au mythe de Daphné, d'après W. Wolfgang Helbig. 8°, 20 p. Lyon, imp. Riotor.

**Houzé de l'Aulnoit**, Aimé. Notice sur un tableau de Van Dyck appartenant aux hospices de Lille 4°, 8 p. Lille, imp. Lefebre-Ducrocq.

**Jaennicke**, F. Handbuch der Aquarellmalerei. Nach dem heut. Standpunkte u. in vorzügl. Anwendg. auf Landschaft u. Architektur. Nebst 1 Anh. über Holzmalerei. 8°. (XII, 225 S.) Stuttgart, Neff. 4 M.

**Kaiser**, V. Macbeth und Lady Macbeth in Shakespeare's Dichtung und in Kunstwerken von Cornelius und Kaulbach. 8°. Basel, Schweighauser. M. 1. Oeffentl. Vorträge.

**Kambli**, C. W. Die Fresko-Gemälde in der reformirten Kirche in Horgen, gemalt von A. B. Cattaneo. Mit 2 Lichtdruckbildern nach Original-Photographien von J. Ganz. Zürich, Orell, Füssli & Co. br. gr. 4. 6. —

— — Die Fresko-Bilder in der reformirten Kirche Horgen. Ein Gedenkblatt an deren Enthüllung den 11. Oct. 1874. Zürich, Orell, Füssli & Co. 8°. 1. —

**Leech**, J. Portraits of the Children of the Mobility. Drawn from Nature. 4°, 10 s. 6 d. (Bentley.)

**Marcille**, M. C. Notice sur Mathieu Cochereau, peintre beauceron. 8°, 19 p. avec portrait et 2 pl. Chartres, imp. Garnier.

**Martinetti-Cardoni**, G. Le pitture di Guido Reni in Ravenna: Lettera. Ravenna, tip. Calderini, 1875. 8°, p. 8.

**Müller**, W. J. Memoir of the Life of William James Müller, a native of Bristol, Landscape and Figure Painter. With Original Letters, and an Account of his Travels and of his Principal Works. By N. Neal Solly. Illustrated with Photographs from Paintings and Sketches by the Artist's own hand. 8°. p. 386. 36 s. (Chapman.)

**Neujahrsblatt** der **Künstlergesellschaft** in Zürich für 1875. Mit 1 Portrait u. 1 Abbildg. gr. 4°, 18 S. Zürich, tip. J. J. Ulrich. — Inh.: Jacob Sutter, Landschaftsmaler, von Hottingen n. Zürich. — Leonh. Tanner, Portraitmaler, von Lützelflüh, Ktn. Bern.

**Neujahrsblatt**, hrsg. von der Stadtbibliothek in Zürich auf das Jahr 1875. Mit 1 Portr. 4°, 16 S. Zürich, Druck v. Orell, Füssli & Co. Inh.: Die Sammlung von Bildnissen Zürcherischer Gelehrter, Künstler und Staatsmänner auf der Stadtbibliothek in Zürich. 1. Heft.

**Poillon**, L. N. Poussin. Étude biographique. 2e édition. 12°, 142 p. et grav. Paris, Lefort.

Nouvelles **publications** de dessins d'après Boucher, Huet etc. (7 pl.) Paris, Aubert.

**Remy**, M. Kleine Vorlagen f. Blumenmalerei. Zum Uebertragen auf Papier, Holz, Marmor, Alabaster, Elfenbein, Pergament, Leder, Porzellan, Seide u. s. w. Nach der Natur in Gouache ausgeführt. 3. Hft. 4°. (6 Chromolith.) Leipzig, Arnold. à 5 M.

**Rosenberg**, Ad. Sebald und Barthel Beham, zwei Maler der deutschen Renaissance. Mit 24 (eingedr.) Holzschn.-Illustr. (u. 1 Holzschnitttaf.) gr. 8° (IV, 143 S.) Leipzig, Seemann. 6 M.

**Rotelli**, L. La sala prefettizia del Palazzo provinciale di Perugio dipinta dal cav. Domenico Bruschi: lettera descrittiva. Perugia, tip. Santucci, 1875. 8°. p. 20.

**Rottmann's**, Carl, italienische Landschaften. Nach den Fresken in den Arkaden des kgl. Hofgartens in München in Chromolith. ausgeführt von R. Steinbock. 1.—3. Lfg. qu. gr. f°. (à 8 Chromolith.) München, Bruckmann. à 30 M.

Salon de 1875. Reproductions photographiques des principaux ouvrages exposés au palais des Champs-Elysées par les artistes vivants. Paris, phot. Goupil et Cie. Liv. 1—16.

**De Scolari**, C. G. Del celebre quadro di Paolo Caliari; „La famiglia di Dario" della nobil casa Pisani di Venezia, ora nel museo nazionale di Londra, e del suo modelletto originale a olio esistente in Verona: memoria. Verona, tip. Merlo, 1875. 8°, d. 24.

**Selvatico**, P. Di alcuni abbozzi di Tiziano e di altri dipinti nella Galleria del conte Sebastiano Giustinian Barbarigo in Padova, Padova, tip. Sacchetto, 1875. 8, p. 16. — Estr. dal Giorn. di Padova.

— — La pittura murale di Roma antica esaminata nelle opere scoperte di recente. Padova, tip. Sacchetto, 1875. 8°, p. 26. — Per Nozze Marzolo De' Fabii.

**Siret**, Ad. Frédéric Van de Kerkhove, paysagiste, mort à l'âge de dix ans et onze mois, le 12 août 1873. Sa vie et ses oeuvres. 3e édition, augmentée. 8°, 82 p. Bruxelles, Decq et Duhent. 50 c. — Extr. du Journ. des beaux-arts; se vend au bénéfice de la Caisse des artistes.

**Toschi's** Engravings, from frescoes by Correggio and Parmegiano. Reproduced by the Heliotype Process from the Gray Collection of Engravings, Harvard University. 24 Pl., with Titles and brief Descr. 4°. Boston. 50 s.

**Tyrwhitt**, R. St. J. A Handbook of Pictorial Art. With a Chapter on Perspective, by A. Macdonald. 2nd edit. 8°, p. 394. 18 s. Macmillan.

**Vial de Sabligny**, Al. Vénus, à propos du tableau de Cabanel. 8°, 3 p. Paris, Fotheringham.

## Wappenkunde, Münz-, Medaillen-, Siegel- und Gemmenkunde.

Les **Armoiries** de la ville de Paris, sceaux, emblèmes, couleurs, devises, livrées et cérémonies publiques. Ouvrage commencé par feu le comte A. de Coëtlogon, refondu et complété par M. L. Tisserand et le service hist. de la ville de Paris. T. 1. 4°, XXV—351 p. Paris, imp. nationale. Les 2 vol. 100 fr.

**Barthélemy**, A. de. Etude sur des monnaies gauloises trouvées en Poitou et en Saintonge.

8°, 42 p. et pl. Poitiers, imp. A. Dupré. — Extr. du 37e vol. des Mém. de la Soc. des antiqu. de l'Ouest.

**Benoit, A.** Armorial de quelques monastères lorrains. 8°, 7 p. et pl. Nancy, imp. Crépin-Leblond. — Extr. du Journ. de la société d'arch. lorraine.

— — Description des drapeaux et étendards des régiments français des anciennes provinces d'Alsace, de Franche-Comté et de Lorraine. 8°, 20 p. Mulhouse, imp. Ve. Bader et Cie. — Extr. de la Rev. d'Alsace.

**Billing, A.** The Science of Gems, Jewels, Coins, and Medals, Ancient and Modern. New edit., revised an corrected. 8°, p. 230. 21 s. (Daldy & J.)

**Chalon, R.** Curiosités numismatiques. Monnaies rares ou inédites (21e article). 8°, 5 p. et 1 pl. Bruxelles, imp. Fr. Gobbaerts. — Extr. de „Le chapitre de la cathédrale de Saint-Lambert à Liége".

**Changarnier-Moissenet, A.** Numismatique gauloise. Lettre à M. Anatole de Barthélemy, secrétaire de la Commission de la topographie des Gaules. 8°, 8 p. Beaune, imp. Batault.

**Chergé, de.** Note sur un appendice héraldique ajouté à de vieilles armoiries. 4°, 14 p. et planche photographiée et vignettes. Le Blanc, imp. et lib. de Saint-Thibault. Papier vergé.

Chiffres et armoiries. Par Callot et Viollat. Paris, imp. lith. B. Thomas.

Chiffres et armoiries pour voitures, par Callot et Viollat. 2e série. Pl. 5 et 6. Paris, imp. lith. Delarue.

**Codera y Zaidin, F.** Errores de varios numismáticos extranjeros al tratar de las monedas arábigo-espanolas. Madrid, impr., est. y galv. de Aribau y compa. 4°, 34 p. 10.

**Dei Daugnon, F. F.** Origine gloriosa dell' Arma d'Austria: cenno storico-araldico. Venezia, tip. Antonelli, 1875. 4°, p. 28.

**De Stein d'Altenstein, J.** Armorial des alliances de la noblesse de Belgique. 19e livr. 4°. 4 feuilles de texte et 4 pl. Bruxelles, C. Muquardt. Fig. noires 2 fr. 50 c., fig. col. 4 fr.

**De Schodt.** Le Chapitre de la cathédrale de Saint-Lambert à Liége et ses méraux ou jetons de présence. 8°, 125 p. et 2 pl. Bruxelles, imp. F. R. Gobbaerts. — Extr. de la Rev. belge de numismatique.

Drapeau (le) de la France avant 1789. 18°, 41 p. Paris, Féchoz.

**Even, Ch.** Abécédaire de numismatique romaine, notes indispensables aux jeunes amateurs. 8°, 59 p. et 10 pl. Saint-Brieuc, Guyon.

**Farcy, P. de.** Sigillographie de la Normandie (évêché de Bayeux). Ouvrage orné de planches gr. à l'eau-forte par l'auteur. 1re fasc. 4°, 178 p. et 19 pl. Caen, Le Blanc-Hardel. 12 fr.

**Fleury, P. de.** Inventaire sommaire des sceaux originaux des archives de la Haute-Marne. 8°, 23 p. Paris, Dumoulin.

**Goldegg, H. v.** Die Tyroler Wappenbücher im Adelsarchive des k. k. Ministerium des Innern zu Wien. 1. Thl. gr. 8°. (150 S.) Innsbruck, Wagner. 2 M. 40.

**Gonnard, H.** Découverte de monnaies anciennes à Montbrison. 8°, 27 p. Vienne, Savigné.

**Grenser, A.** Die Wappen der infulirten Pröpste von Klosterneuburg in Nieder-Oesterreich. (Aus: „Jahrb. des heraldisch-genealog. Vereines ‚Adler' in Wien".) Imp.-4°. (9 S. m. eingedr. Holzschn. u. 3 Holzschn.-Taf. Wien, 1874. (Braumüller.) 2 M.

**Grotefend, H.** Ueber Sphragistik. Beiträge zum Aufbau der Urkundenwissenschaft. gr. 8°. (54 S.) Breslau, Max & Co. 1 M.

**Hildebrandt, Ad. M.** Stammbuchblätter des norddeutschen Adels. Aus Stammbüchern des 16. u. 17. Jahrh. gesammelte wortgetreue Copien der Inschriften u. genaue Beschreibung der Wappen. Ein Beitrag zur Adels-Culturgeschichte. 2. Hälfte. gr. 8°. (S 193 bis 486,) Berlin, Mitscher & Röstell. (à) 6 M.

**La Chenaye-Desbois et Badier.** Dictionnaire de la noblesse. T. 18. 2e partie. 4°, à 2 col., 222 p. Paris, Schlesinger frères. — L'ouvrage aura 17 vol. et un Armorial de même format. Il est distribué par demi-vol. du prix de 10 fr. et de 30 fr. pour l'armorial.

**Magny, le V., L. de.** Armorial de la France. 8°, 166 p. avec fig. hérald. Amiens, imp. Yvert.

**Menjot d'Elbenne, S.** Sceaux de Saint-Georges-du Rosay, arrière-fief de la Mousse. 8°, 12 p. et planche. Le Mans, imp. Monnoyer. — Extr. du Bull. de la Soc. d'agriculture etc. de la Sarthe.

Nobiliaire universel, ou Recueil général des généalogies historiques des Maisons nobles de l'Europe, publié sous la direction de L. de Magny. 5e vol. de la 2e série (12e vol.). 1874. 4°, 217 p. Amiens, imp. Alfred Caron fils et Cie. 20 Fr.

**Poplimont, Ch.** La France héraldique. T. 8 et dernier. Sabatier-Zylof. 8°, 350 p. Saint-Germain, imp. Heutte et Cie. 10 fr. T. 1er (réimpression).

**Révérend Dumesnil.** Armorial historique de Bresse, Bugey, Dombes, pays de Gex, Valromey et Franc-Lyonnais, d'après les travaux de Guichenon, d'Hozier, Aubret... les archives et les manuscrits etc. avec les remarques critiques de Ph. Collet. 2. livr. H—Z. 4°. 328—714 p. Lyon, imp. Vingtrinier.

**Sallet, A. v.** Die Medaillen Albrecht Dürer's. Mit 2 Taf. (in Photogr.) gr. 8°. (8 S.) Berlin, Weidmann. 1. 20.

**Siebmacher's, J.,** grosses u. allgemeines Wappenbuch in einer neuen vollständig geordneten und reich verm. Aufl. mit herald. u. historisch-genealog. Erläuterungen neu herausg. von G. A. v. Mülverstedt, A. M. Hildebrandt u. A. 124.—129. Lfg. gr. 4°. (100 S. m. 108 Steintaf.) Nürnberg, Bauer & Raspe. Subscr.-Pr. à 6 M. Einzelpr. à 7 M. 50.

**Soultrait, le comte de.** Armorial ecclésiastique du Nivernais. 8°, 28 p. Paris, Dumoulin.

**Stillfried, Dr. R. G.** Die Titel u. Wappen d. preussischen Königshauses, historisch erläutert. gr. 4° (59 S. m. eingedr. Holzschn., 5 Lichtdr. u 1 Tab. in gr. f°.) Berlin, C. Heymann's Verl. 12 M.; Ausgabe auf Kupferdruckpapier 30 M.

**Van Hollebeke, L.** Histoire et législation des ordres de chevalerie et marques d'honneur, d'après les documents officiels. Royaume de Belgique. gr. 4°, 116 p. sur velin avec figures et 2 grandes planches coloriées et dorées. Bruxelles, G. A. Van Tricht. 20 fr.

## Schrift, Druck und graphische Künste.

**Album** d'eaux-fortes originales et inédites, publié sous la direction de M. Félicien Rops. 1875. f°. Bruxelles, F. Callewaert père. Par an. 75 fr. S. 18.

**Benoit, A.** Bernard, le calligraphe lorrain. 8°, 10 p. Nancy, imp. Crépin-Leblond. — Extr. du Journ. de la soc. d'arch. lorraine.

**Bezzenberger,** A. Litauische u. lettische Drucke des 16. Jahrh. II. Der lettische Katechismus vom J. 1586. III. Das litauische Tauffor-mular vom J. 1559. IV. Anhang: Das (angeblich altpreussische) lettische Vaterunser d. Simon Grunau. gr. 8⁰ (XXVIII, 59 S.) Göttingen, Peppmüller. 4 M. (I—IV: 6 M.)

**Bibel,** die, oder die heilige Schrift des alten u. neuen Testamentes nach der deutschen Uebersetzung von Dr. Mart. Luther. Prachtausg. m. 230 gr. Bildern (Holzschn.-Taf.) illustrirt v. Gust. Doré. 4. Aufl. 1. Lfg. gr. 1⁰. (1. Bd. Sp. 1—24.) Stuttgart, Hallberger. 1 M. 20.

**Bocher,** E. Les Gravures françaises du XVIIIe siècle, ou Catalogue raisonné des estampes, pièces en couleur, au bistre et au lavis, de 1700 à 1800. 1er fascicule. Nicolas Lavreince. 4⁰, 73 p. Paris, Lib. des Bibliophiles. 15 fr. 500 exempl. num.

**Bodenstedt,** F. Die Lieder d. Mirza-Schaffy, 50. Aufl. Jubel-Ausg. Mit dem Bildnisse des Verf. nach Kaulbach (in Photogr.), 1 Titelblatte u. 12 Illustr. von Giovanni Abonnelli u. Adb. Müller in Farbendr. v. W. Loeillot. f⁰. (XVI, 220 S.) Berlin, v. Decker. 72 M.

Cahier d'études, eaux-fortes originales et inédites, publié sous la dir. de M. F. Rops. 1re année. f⁰. Bruxelles, F. Callewaert père. Par an. 75 fr. — Publ. de la Soc. intern. des Aqua-fortistes.

Codex Syro-hexaplaris Ambrosianus photolithographice editus curante et adnotante sac. obl. A. M. Ceriani. Mediolani, impensis Bibl. Ambr. 1874. f⁰.

Le Corbeau. The Raven. Poëme par Edgar Poe. Traduction française. Avec illustrations par Édouard Manet. Paris, Lesclide, 1875. f⁰. 25 fr.

**Dasnoy,** J. B. L'Art d'imiter les lettres moulées et de faire de beaux titres, ou moyen facile de reproduire par le dessin les écritures typographiques avec ou sans ornements. Cahier oblong, 16 p. et 18 pl. Arlon, P. A. Bruck.

**Desbareaux-Bernard.** Le Missel d'Uzès, imprimé a Lyon, en l'année 1495, par Jean Numeister, de Mayence. 12⁰, 8 p. Toulouse, imp. Montaubin. — Extr. du Journ. de Toulouse.

**Didot,** A. Firmin. Ald Manuce et l'hellenisme à Venise. Orné de 4 portr. et d'un facsimile. 8⁰, LXVIII—651 p. Paris, Firmin Didot fr., f. et Cie.

**Durer,** Albert. La vie de la sainte vierge Marie en vingt gravures sur bois, Nuremberg, Anno 1511, décrite en vers latins par Chelidonius. Reproduction, procédé de P. W. van de Weyer, avec une introduction de Ch. Ruelens. gr. 4⁰. (26 bl. met 19 platen en een titelplaat.) Utrecht, P. W. van de Weyer. Op hollandsch papier. f. 10.

**Duplessis,** G. De la gravure de portrait en Farnce. 8⁰, IV—166 p. Paris, Rapilly.

**Duplessis,** G. et **Amand-Durand.** Eaux-fortes de Paul Potter. f⁰. 30 p. et 21 pl. Paris, imp. Claye.

**Eggleston,** E. D. D. Christ in Art: the Story of the Words and Acts of Jesus Christ. Illustr. with 100 full-page plates on steel and wood, after Bida, and numerous expository engravings. 4⁰. New-York. 28 s.

**Eichens,** M. Dichterworte illustrirt. gr. 4⁰. (10 Chromolith. m. farb. Titel.) Berlin. (Leipzig, Zander.) 6 M. 75.

**Estienne,** H. La foire de Francfort, exposition universelle et permanente au XVIe siècle. Traduit en français pour la 1re fois sur l'édition originale de 1574, par Isidore Liseux, avec le texte latin en regard. 18⁰, XII—94 p. Paris, imp. Motteroz. 4 fr.

**Geissendörfer,** L. Schriften-Vorlagen für Techniker aller Fächer. 9. Aufl. qu. gr. 8⁰. (16 S.) Heidelberg, Bassermann. 1 M. 20.

**Goethe's Faust.** 1. Thl. Mit Bildern u. Zeichnungen von A. v. Kreling. (In 8 Lfgn.) 1. u. 2. Lfg. f⁰. (40 S. m. eingedr. Holzschn. u. 4 Photogr.) München, Bruckmann. 12 M. 50. 3. u. 4. Liefg. (S. 41—72 mit eingedr. Holzschn. u. 4 Photographien.) M. 12. 50.

**Goncourt,** E. de. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint, dessiné et gravé d'Antoine Watteau. 8⁰, VIII—374 p. et portr. Paris, Rapilly.

**Hédou.** Noël Le Mire et son oeuvre, suivi du catalogue de l'oeuvre gravé de Louis Le Mire. Portrait à l'eau-forte par Gilbert. 8⁰, VIII—319 p., portr. et dessin. Paris, Baur.

**Hippert,** C. et J. **Linnig.** Le peintre-graveur hollandais et belge, du XIXe siècle. 1re partie, A—F. 8⁰, 287 p. Bruxelles, Fr. J. Olivier. 10 fr.

**Hochgebirge,** das, der Schweiz. Prachtwerk mit 64 Ansichten aus dem Alpen-, Felsen- und Gletschergebiete. Originalzeichnungen von C. Huber. Mit topogr. Text von Ed. Osenbrüggen. II. Aufl. Lfg. 1—10 (compl. in 16 Lfgn.) Basel, Krüsi. gr. 4. à 1 M. 20.

**Houssaye,** A. Jacques Callot, sa vie et son oeuvre. 10 eaux-fortes de Callot ou d'après Callot. 4⁰, 40 p. Saint-Germain, J. Maury et Cie. Paris, Maury.

Imitation (l') de Jésus-Christ; par l'abbé de Lamennais. 32⁰, 470 p. Dijon, Darantière. Encadrements en couleur.

**Italien.** Eine Wanderung von den Alpen bis zum Aetna. In Schilderungen von Karl Stieler, Ed. Paulus, Wold. Kaden, m. Bildern von G. Bauernfeind, A. Boecklin, Germ. Bohn etc. Holzschn. von Adolf Closs. 6.—16. Liefg. Fol. (S. 89—264 m. eingedr. Holzschn. u. Holzschn.-Taf. Stuttgart, Engelhorn. à 2 M.

**Konewka,** P. Album. 6 Silhouetten. 7. Aufl. gr. 4⁰ (6 Holzschnitt-Taf.) Berlin, Pätel. 3 M.

**Legrand,** M. A. L'Imprimerie nationale. Discours prononcé à l'Assemblée nationale. 16⁰. 27 p. Mortain, imp. Ve. Boulay. — Extr. du Journal officiel.

**Lenormant,** F. Essai sur la propagation de l'alphabet phénicien dans l'ancien monde. 2e édition. T. 1er. gr. 8⁰, 348 p. et 23 pl. Paris, Maisonneuve et Cie. — Développement d'un mémoire couronné par l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Cette édition nouvelle est une simple réimpression sans aucun changement.

**Longpérier-Grimoard.** A propos d'un ex-libris. Correspondance. 8⁰, 3 p. Paris, imp. Pillet fils aîne. — Extrait du Bulletin du Bouquiniste, 1875. 50 exempl.

**Mintrop,** T. König Heinzelmann's Liebe. Ein Märchen in 70 Bildern. Originalzeichnungen in Lichtdruck ausgeführt. (In 6 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. (12 Taf. in Lichtdr. m. Bl. Text.) Dresden, Reinhardt. 15 M.

**Muller,** E. Antiphonaire du Mont-Renaud. 8⁰, 61 p. et 5 pl. Noyon, imp. Andrieux. — Extr. du Bull. du Com. arch. de Noyon.

**Nicklas,** C. Drei gothische Alphabete. Altgothisch, Italienisch-Gothisch und Neu-Gothisch. qu. gr. 4⁰. (7 Holzschnitttafeln.) Dresden, Reinhardt. 4 M.

**Nordpol-Expedition**, die österr.-ungar., 1872—1874. 12 Photogr. nach Zeichnungen v. Jul. Payer, gemalt v. A. Obermüllner. qu. fo. Mit Text v. Jul. Payer. gr. 4o. (8 S.) München, Bruckmann. 70 M., einzelne Blätter à 5 M; kleine Ausg. qu. 8o, m. Text (29 S.) 12 M; einzelne Blätter à 1 M.

**Norton**, Ch. E. Catalogue of the Plates of Turner's Liber Studiorum. With an Introduction an Notes. With Heliotype Facsimiles of three Echings. 4o. 7 s. 6 d.

**Pausinger**, F. v. Waidmann's Erinnerungen (12) Photographien nach den Orig.-Cartons. Mit 24 (eingedr.) Holzschnitt-Illustrationen. Begleitender Text von K. Stieler. fo. (76 S.) München, Bruckmann. 36 M.

**Poulet-Malassis**, A. Les ex-libris français, depuis leur origine jusqu'à nos jours. N. éd. revue, très-augmentée et ornée de 24 pl. 8o, VIII—79 p. Paris, Roquette. 15 fr. — Tiré à 350 exempl.

**Quantin**, A. Alde Manuce et l'hellénisme à Venise, par A. Firmin-Didot. 8o, 15 p. Paris, imp. Brière. — Extr. des Procès-verbaux de la Société.

**Rabelais.** Oeuvre de Rabelais. Gravures de l'édition de 1741, avec un texte explicatif. 1er fascicule. 4o, 16 p. et 6 grav. Paris, Champion. L'Album complet 15 fr. sur pap. teinté, grand format; 25 fr. sur pap. de Chine teinté, grand format.

**Reineck**, Thdr. Vorlegeblätter für Firmenschreiber, Architekten, Bild- u. Steinhauer etc. 30 Grossplano-Taf., enth. Vorlagen der gebräuchlichsten Schriftarten, Zahlen etc. mit Hülfslinien, sowie eine Sammlung von Ornamenten, Einfassungen, Eckstücken etc. fo. (30 Steintaf. in Imp.-fo. m. 1 Bl. Text.) Weimar, Voigt. 9 M.

**Reinhard**, W. Systematischer Schreibunterricht. Im Auftrage grossh. Oberschulraths verb. von L. Keller. 7 Hfte. 4o. Tauberbischofsheim, Lang. 5 M. 45.

**Remy**, M. Italienische Blumen und Früchte. Nach der Natur in Gouache gemalt. 5 Lfgn. gr. 4o. (à 4 Chromolith.) Düsseldorf, Breidenbach & Co. à 5 M., — einz. Bl. 1 M. 50.

Réponse de la chambre des imprimeurs de Paris au Rapport de M. Vidal sur le budget de l'imprimerie nationale. 4o, 24 p. Paris, Delalain et f.

**Rheinfahrt.** Von den Quellen des Rheins bis zum Meere. Schilderungen von K. Stieler, H. Wachenhusen und F. W. Hackländer. Illustrirt von R. Püttner, A. Bauer, C. F. Deiker etc. Holzschn. von Ad. Closs. 1.—2. Lfg. fo. (S. 1—40 m. eingedr. Holzschn. u. Holzschn.-Taf.) Stuttgart, Kröner. à 1 M. 50.

**Riant**, A. L. Discussion sur l'usage de l'écriture du temps d'Homère, dédiée à M. Victor Resal. 8o, 16 p. Lunéville. imp. Chatelain et Cie.

**Ridinger's**, J. E., Jagd-Album. Hirsch-Abnormitäten, interessante Hatzen u. seltene Jagdthiere. Nach den Original-Radirungen photographirt von C. Schauer Nachf. 2. Serie. 9. u. 10. Lfg. gr. 4o. (à 4 Photogr.) Berlin, Lichtwerck. 4 M. 50.

**Royal Navy.** Lithographed in Colours in a series of Illustrations from Original Drawings. 3rd edit., revised and corrected. 4o. 30 s. (Griffin.)

**Shakespeare**, W. Ein Sommernachts-Traum. Mit 24 Schattenbildern (in eingedr. Holzschn.) von P. Konewka. 3. Aufl. gr. 4o. (90 S.) Heidelberg, Bassermann. 8 M.

**Shakespeare-Galerie.** Gezeichnet von M. Adamo, H. Hofmann, H. Markart etc. 36 Blätter in Stahlst., gestochen von Bandel, Goldberg, Raab etc. Mit erläut. Text von Fr. Pecht. 8.—10. Lfg. hoch 4o. (32 S. m. 3 Stahlst.) Leipzig, Brockhaus. (à) 4 M.

Statuto della Società bibliofila di Lodi. Lodi, tip. C. Dell'Avo, 1875. 16, p. 8.

**Steidinger**, J. Vorlegeblätter für Rundschrift. 3. Aufl. qu. fo (7 Steintaf. m. 1 Bl. Text.) Basel, Meyri. 1 M. 50.

**Tessier**, A. Di Cesare Vecellio e de' suoi dipinti e disegni in una collezione di libri dei secoli XV e XVI. Venezia, tip. Cecchini figlio, 1875. 8o. p. 34.

**Thomas**, J. The History of Printing in America. With a Biography of Printers and an Account of Newspapers, and a Catalogue of American Publications previous to the Revolution of 1776. (2 vols.) 2nd edit. Vol. 1. 8o. Albany. 30 s.

**Thomas v. Kempen.** Vier Bücher von der Nachfolge Christi. Mit Orig.-Zeichnungen v. Jos. Ritter v. Führich, in Holzschn. ausgeführt von Kasp. Oertel. 2. Aufl. gr. 4o (III, 288 S. Leipzig, A. Dürr. 20 M.

**Tissandier**, M. G. Histoire de la gravure typographique. Conférence. 4o, à 2 col., 14 p. Paris, imp. Pillet fils aîné. — Extr. de la Chron. du Journ. de la libr. etc.

**Todtentanz** der Stadt Basel. Basel, Schneider, 1875. 12o. 1 M. 50.

**Ver Huell**, A. Jacobus Houbraken et son oeuvre. 8o. (X en 131 bl. met en portret van J. Houbraken gegraveerd door D. J. Sluijter.) Arnhem, P. Gouda Quint. f. 4.

**Vinet**, E. Un mot sur l'Alde Manuce de M. Ambroise Firmin Didot. 8o, 15 p. Paris, imp. Firmin Didot et Cie. — Extr. du Moniteur universel du 21 avril 1875. — Tiré à 100 exempl.

**Weihnachts-Album**, illustrirtes. Salonbilder aus dem Gebiete der Architektur, Sculptur u. Malerei nach Originalen berühmter Meister. fo. (VIII, 22 S. m. 88 Holzschn.-Taf. in fo u. gr. fo. Leipzig, Weber. 20 M.

**Werner**, A. v. Illustrationen zu J. V. Scheffel's „Frau Aventiure". qu. fo. (12 Photogr.) m. Text. gr. 4o (4 S.) München, Bruckmann. 30 M., — kleine Ausg. qu. 8o m. Text (8 S.) 12 M.

**Westermann's** Holzschnitt-Illustrations-Katalog. 4. Nachtrag. Enth. Nr. 3425—4115. Zum Gebrauch für Buchhändler u. Buchdrucker. Imp.-4o. (135 Holzschn.-Taf. m. 12 S. Text. Braunschweig, Westermann. 4 M. 50. (Hauptwerk u. 1.—4. Nachtrag: 21 M. 30.)

**Woodbury**, W. Treasure Spots of the World: a Selection of the chief Beauties and Wonders of Nature and Art. Cont. 28 splendid Photographs. 4o, 21 s. (Ward & L.)

**Zeiträg**, B. Sammlung kalligraphischer Musteralphabete, neuer u. älterer Zierschriften u. Initialen, bearb. f. Lithographen, Graveure, Schriftenmaler etc. 1. u. 2. Heft. qu. gr. 4o. (à 10 lith. u. chromolith. Taf.) Nördlingen, Beck. à 3 M.

## Kunstindustrie.

**Anserini**, A. Compendio della Storia delle Arti industriali dall' origine di ciascheduna agli ultimi progressi moderni. Torino, Unione. 1875. 16o, p. 550. L. 4. 50.

**Aubert**, Ed. Reliure d'un manuscrit dit évangeliaire de Charlemagne. 8o, 21 p. Nogeant-le-Rotrou, imp. Gouverneur; Paris. — Extr.

du t. 35 des Mem. de la soc. nat. des antiquaires de France.

**Aveling**, S, T. Carpentry and Joinery: a Useful Manual for the Many. New edit., square 16°. 2 s. (Warne.)

**Barbier**, V. La Savoie industrielle 1re partie. Introduction. Industries textiles. Tanneries. Papeteries. Industries diverses. 8°, 642 p. Lyon, Georg. — Extr. de la 3e série des Mém. de l'Acad. de Savoie.

**Barbier de Montault.** Inventaires des églises de Jarzé et de Marcé (Maine et Loire). 8°, 20 p. Angers, imp. Lachèse, Belleuvre et Dolbeau. — Extr. des Mém. de la Soc. d'agriculture, etc., d'Angers.

**Baudry**, P. Les Cloches de l'église Saint-Sever de Rouen. 8°. 8 p. Rouen, imp. Boissel.

**Baudry**, P. L'Église paroissiale de Saint-Vincent de Rouen. Description des vitraux. 8°, VI-127 p. et 1 pl. Rouen, Métérie. — Extr. de la Gaz. de Normandie tiré 130 exempl.

**Benrath**, H. E. Die Glasfabrikation. Mit zahlreichen in den Text eingedr. Holzschnitten, 1. Lfg. gr. 8°. (VII, 192 S.) Braunschweig, Vieweg & Sohn. 4 M.

**Bethke**, H. Details f. decorativen Holzbau. Eine Sammlg. v. Zierbrettern, Eck- u. Giebelblumen, Rosetten etc., überhaupt Details f. alle bei decorativem Holzbau vorkommend. Gegenstände. 11, u. 12. (Schluss-) Lfg, f°. (à 6 Steintaf.) Stuttgart, Wittwer. à 3 M.

**Blake**, W. P. Ceramic Art: a Report on Pottery, Porcelain, etc. 8°. New-York. 10 s. 6 d.

**Blanc**, Ch. L'Art dans la parure et dans le vêtement. 8°, 375 p. et vignettes. Paris, Loones.

**Blondel**, S. Histoire des éventails chez tous les peuples et à toutes les époques. Ouvrage illustré de 50 gravures et suivi de notices sur l'écaille, la nacre et l'ivoire. 8°, IV—340 p. Paris, Loones.

**Bretagne**, M. Le Reliquaire de Saint-Nicolas-du-Port. 4°, 40 p. et 3 pl. Nancy, imp. Crépin-Leblond. — Extr. des Mém. de la Soc. d'arch. lorraine.

**De Bruyn, Abr.** Costumes civils et militaires du XVIe siècle, par Abr. de Bruyn, d'Anvers. Reproduction fac-simile de l'édition de 1581. Pet. in f°. de 33 pl. color. Bruxelles, G. A. Van Tricht. 60 fr.

**Campaner y Fuertes**, A. Dudas y conjecturas acerca de la antigua fabricacion mallorquina de la loza con reflejos metálicos. (Carta al Sr. Baron J. C. Davillier.) Palma, Imprenta de Pedro José Gelabert. — Nicht im Handel.

**Chaffers**, W. The Collector's Handbook of Marks and Monograms on Pottery and Porcelain. 2nd edit. 8°, p. 188. 6 s. (Bickers.)

**Cherest**, A. Les Faïences de l'Auxerrois. 8°, 63 p. et pl. Auxerre, imp. Perriquet. — Extr. du Bullet. de la Société des sciences de l'Yonne.

**Cloez**, M. S. Rapport sur les progrès réalisés dans la fabrication des tapisseries et tapis des manufactures des Gobelins et des Beauvais, 4°, 16 p. Paris, imp. Ve. Bouchard-Huzard. Soc. d'encouragement pour l'industrie nat.

**Cogniaux**, A., et E. **Marchal.** Les Plantes ornementales à feuillage panaché et coloré. Ouvrage édité par A. Dallière à Gand. 2 vol. Album in 8° oblong. et 60 pl. col. avec texte. Gand, Ad. Hoste. 20 fr.

**Courajod**, L. Un émail de Léonard Limosin exposé dans la galerie d'Apollon au Musée du Louvre. 8°, 15 p. Paris, Leroux. — Extr. du Musée arch.

Catalogue des poteries artistiques de la maison Dekoninck, frères, fabricants de poteries artistiques à Diest. 8°, 11 p. Bruxelles, imp. Deverver.

Cours élémentaire d'ornement (pl. 1 à 30). Paris, imp. lith. Monrocq.

Cours d'ornement, par F. A. M. 3e partie. (2 pl.) Paris, imp. lith. Delarue.

**Decorationsmotive** für d. praktischen Gebrauch von Malern, Stuccateuren, Ornamentisten, Zeichenschulen etc. Mit Beiträgen von Architekt O. Hummel, Dir. Aug. Ortwein, Fr. Westphal und anderen Fachgenossen. 3.—6. Heft. gr. 4°. (à 6 Chromolithogr.) Leipzig, Seemann. à 3 M.

**Demay**, M. G. Le Costume de guerre et d'apparat d'après les sceaux du moyen âge. 8°, 56 p. et 26 pl. Paris, Dumoulin. — Extr. du t. 35 des Mém. de la Soc. nat. des antiqu. de France.

**Demmin**, A. Histoire de la céramique en planches phototypiques inaltérables, avec texte explicatif. Livr. 108 à 125 (fin de l'ouvrage). f°, 13 p. et 10 pl. Paris, Loones.

**Deville**, J. Recueil de documents et de statuts relatifs à la corporation des tapissiers de 1258 à 1875. Réflexions concernant cette corporation. 8°, 416 p. et pl. Paris, imp. A. Chaix et Cie.

**Diefenbach**, L. Geometrische Ornamentik. Eine Samml. von Ornamenten auf geometr. Grundlage, welche sich mit Lineal u. Zirkel, ohne freies Handzeichnen, herstellen lassen. Für Gewerbeschulen und alle Industriezweige, besonders für Schreiner, Glaser, Steinhauer u. Decorationsmaler, in Farben, ausgeführt und mit erklärendem Texte versehen. (In 9 Lfgn.) 1. Lfg. qu. f°. (S. 1—8 m. 10 Chromolithogr.) Glogau, Flemming. 1 M. 50.

**Doste**, J. E. Notice historique sur Moustiers et ses faïences. 8°, 31 p. Marseille, imp. Olive. — Tiré à 110 exempl.

**Duc**, M. Ministère de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts, Direction des beaux-arts. Manufactures nationales. Rapport adressé à M. le ministre. 4°, 66 p, Paris, imp. nationale.

**Du Fraisse de Vernines.** Parallèle des ouvrages de poterie d'Auvergne anciens et modernes. 8°, 15 p. Paris, Aubry. — Extr. du Bull. du bouquiniste. (100 exempl.)

**Dupont-Auberville.** Art industriel. L'Ornement des tissus. Recueil historique et pratique. Avec des notes explicatives et une introduction générale. Dessins par Kreutzberger, lithogr. par Régamey. 100 pl. en couleurs, or et argent. 4°. Paris, Ducher et Cie. Livr. 1—3 à 10 pl. L'ouvrage compl. 135 R.M.

**Ebhardt**, F. Traité de la dentelle irlandaise et des jours à l'aiguille (point d'Alençon). 2e édition, revue et aug. 16°, 75 p. et 149 fig. Saint-Gilles, Fr. Ebhardt.

**Falk**, Rich. Muster-Buch der Berliner Möbel-Industrie. Neueste Folge, enth. alle Arten prakt. Berliner Tischler- u. Polster-Arbeiten in neuem u. elegantem Styl. qu. f°. (50 Steintaf.) Berlin, Falk. 17 M.

**Farcy**, L. de. Notices archéologiques sur les tentures et les tapisseries de la cathédrale d'Angers. 8°, 108 p. et 1 pl. Angers, Lachèse, Belleuvre et Dolbeau.

**Fehrmann**, E. G. Album f. Baudecoration u. Zimmerschmuck. Sammlung v. figürl. und ornamentalen Baudecorationen, sowie Motive

f. Ornamente aus der Pflanzen- u. Thierwelt nach Naturabgüssen u. Zeichnungen. 3—6. Lfg. fo. (à 6 Bl. in Lichtdruck.) Dresden, Gilbers. à 5 M.

**Figuier**, L. Les Merveilles de l'industrie. 17e et 18e séries. T. 2. 8o, 521- 680 p. Paris, Furne, Jouvet et Ce. — Ouvrage illustré de 1000 grav. et publié en 200 livraisons à 10 c. ou 20 séries à 1 fr. 10 c.

**Fontaine**, Ch. Recueil d'anciennes croix du diocèse de Saint-Dié (Vosges), dessinées et accompagnées de notices. 4o, XI—24 p. et 40 pl. Saint-Dié, imp. Humbert.

**Gasté et Hervé-Bazin**, E. Les Grandes-industries de l'Anjou. Préface et table. 8o, 8 p. Angers, Barassé.

**Geets**, M. W. Ommegang de Saint-Rombaut, 1875. Cavalcade historique organisée par la ville de Malines, à l'occasion du jubilé de Saint-Rombaut, patron de la commune. Plans et dessins de M. W. Geets; texte français par M. E. Neeffs. Atlas in fo oblong, 7 pl. tirées en couleur et or, avec texte explicatif en français et en flamand. Bruxelles, etablissement lithogr. de Ve Simoneau-Toovey, editeur. 8 fr.

**Glaise**, N. Album du peintre en bâtiment. Ornements (4 pl.). Paris, Ducher.

**Gräf**, Aug. Musterzeichnungen von Möbelverzierungen u. Holzschnitt-Arbeiten aller Art in natürlicher Grösse für Holzbildhauer, Möbelfabrikanten, Instrumentenmacher etc. Enth. Garnituren für Büffets, Schreibtische, Spiegel etc. 40 Grossplano-Taf. in 4 Lfgn. 1. Lfg. gr. fo. (10 Steintaf. in Imp.-Fo mit 2 S. Text.) Weimar, Voigt. 7 M. 50.

Guide (le) du carrossier. Paris, imp. lith. Brice.

**Hall**, H. B. The Bric-a-Brac Hunter; or, Chapters on Chinamania. 8o, p. 300. 10 s. 6 d. (Chatto & W.)

**Hauptmann**, A. Moderne ornamentale Werke im Stile der Renaissance. 2. Aufl. 10—23. Lfg. fo. (à 6 Taf. in Lichtdr.) Dresden, Gilbers. à 5 M.

**Hulme**, T. E. Principles of Ornamental Art. 4o. 25 s. (Cassell.)

**Imbert.** Documents concernant l'orfévrerie poitevine au XVIe siècle. Mémoire de Crépin Lucazeau, orfévre à Thouars. 8o, 11 p. Niort, Clouzot. — Extr. des Bull. de la Soc. statist. de Niort.

**Jonveaux**, Em. Histoire de trois potiers célèbres. Bernard Palissy. Josiah Wedgwood. Frédéric Böttger. 18o, 282 p. Paris, Hachette etc. 1 fr. 25 c.

**Krug u. Pertzel's** Ornamentik f. Schlosser u. Architekten. Darstellung von in Schmiedeeisen ausgeführten Thoren, Thüren, Thürfüllungen etc. Suppl.-Hft. zur 1. Aufl., herausgeg. v. Ed. Puls. 36 Ornamente auf 28 (lith.) Taf. gr. 4o. (Text 2 S.) Gera, Kanitz' Verl. 6 M.

**Lecocq**, Ad. Notice sur un four à pouzzolane factice découvert près de Chartres en 1868. 8o, 8 p. et vign. Chartres, imp. Garnier. — Tiré à 25 exemplaires.

**Lecocq**, Ad. Recherches sur une curiosité chartraine du XVe siècle. 8o, 7 p. Chartres, imp. Garnier. Tiré à 25 exemplaires.

**Legrand**, L. Etude historique sur les corporations d'arts et métiers, comprenant l'histoire des communautés et confréries de marchands et d'artisans jusqu'à leur abolition en France en 1791. 8o, VIII—341 p. Roubaix, Beghin.

**Le Roy de Sainte-Croix.** L'Art industriel et ornemental français au XIXe siècle. La Maison Susse frères de Paris. 12o, 90 p. Paris, Plon et Ce.

**Le Sergeant de Monnecove**, F. Inventaire analytique des registres de l'abbaye de Saint-Bertin, à Saint-Omer, existant au dépôt des archives départementales du Pas-de-Calais. 8o, 32 p. Saint-Omer, imp. Fleury-Lemaire. — Extr. du Bull. hist. de la Soc. des antiqu. la Morinie. 50 exemplaires.

**Mareschal**, M. A. A. Iconographie de la faïence. Dictionnaire illustré de planches reproduisant en couleur la note dominante des principales fabriques, le nom des artistes céramistes et les localités où ils ont travaillé, enfin les marques qui se recontrent le plus ordinairement sous les faïences de tous les pays et les font le mieux connaître. Dessins inédits. 8o carré, VI—139 p. Paris, Baur. 10 fr.

**Martin**, Ch. Essai critique et descriptif sur les nouveaux vitraux de l'église Notre-Dame de Bourg. 8o, VIII—53 p. Bourg, Martin-Bottier.

**Matthias**, J. Der menschliche Schmuck, Form, Farbe und Anwendung. Ein Beitrag zur Bildung des Geschmacks in häusl. u. gewerbl. Kreisen. Mit 16 (lith.) Taf. Abbildungen. 2. bill. Ausg. Lex.-8o. (XVIII, 114 S.) Liegnitz, Cohn. 4 M.

**Meteyard**, E The Wedgwood Handbook: a Manual for Collectors, treating of the Marks Monograms, and other Tests of the Old Period of Manufacture; also including the Catalogues, with Prices obtained at various Sales, together with a Glossary of Terms. 12o. p. 414. 10 s. 6 d (Bell & S.)

**Michel**, Em. Des arts du dessin dans leurs rapports avec l'industrie. 8o, 56 p. Nancy, imp. Berger-Levrault et Ce. — Extr. des Mém. de l'Acad. de Stanislas.

**Mobilien-Entwürfe**, herausg. vom Gewerbeverein in Hamburg unter Mitwirkung hamburg. Architecten u. Bildhauer. 7. u. 8. Heft. gr. fo. Hamburg, Boysen. à 2 M. 50. (1—8: 19 M.)

Modes et costumes historiques français et étrangers. Paris. Lib. des Modes et costumes hist.

**Morpurgo**, E. Uno sguardo alla industria vetraria. Venezia, tip. della Gazzetta. 8o, p. 14. — Estratto dalla Gazzetta di Venezia.

**Morpurgo**, E. L'industria dei merletti. Venezia, tip. della Gazzetta, 1875. 8o, p. 10.

**Münchhausen**, Frhr. A. F. v. Teppiche des Jungfrauenstifts Marienberg bei Helmstedt. Erläutert u. m. photolithogr. verm. Abbildungen auf 9 Taf. (in gr. 4o u. qu. fo) versehen. Als Beigabe zum 7. Jahrg. der Zeitschrift d. Harzvereins f. Geschichte und Alterthumskunde. gr. 4o. (28 S.) Wernigerode 1874. Quedlinburg, Huch in Comm. 3 M.

**Musterblätter** zu Laubsäge-Arbeiten f. Kunsttischler u. Dilettanten. Nr. 361—384. Lith. gr. fo. München, Mey & Widmayer. 3 M. 60.

Notice explicative des vitraux de Saint-Winoc posés en 1874 dans l'église paroissiale de Bergues. 18o, X—97 p. Bergues, M. Hilst, directeur de la confrérie de Saint-Winoc. 60 c.

**Ory**, P. Les Procédés industriels des Japonais. L'Arbre à laque. Notice traduite pour la première fois du japonais. 8o, 20 p. Paris, Leroux.

**Ornamente** für Architektur u. Kunst-Industrie, nach den Gypsabgüssen des k. k. österr. Museums f. Kunst u. Industrie ausgewählt

von A. Ilg. Aufgenommen von J. Löwy. 10 Lfgn. gr. f° (à 5 Lichtdr.-Taf.). Wien, Lehmann & Wentzel. 40 M.

Ornements divers pour appartements. Album G. B. et J. C. (7 planches.) Paris, imp. lith. Lemercier et Ce.

**Palliser**, Mrs. B. The China Collector's Pocket Companion. Enlarged and revised edit., with many Marks and Monograms. Illustrated. 12, p. 162. 5 s. (Low.)

**Parenteau**, F. Un canon de bronze du siège d'Orléans en 1428. 2e édition. 8°, 16 p. et 2 pl. Nantes, imp. Forest et Grimaud. — Papier vergé. Titre rouge et noir.

**Parville**, H. de. Causeries scientifiques, découvertes et inventions, progrès de la science et de l'industrie. Ouvrage orné de 74 vign. 14e année. 1874. 18°, 360 p. Paris, Rothschild. 3 fr. 50 c. — Collection Hetzel.

**Ponche**, M. N. Amiens industriel, son passé, son présent, son avenir. Lecture faite à l'assemblée général publique de la Société industrielle d'Amiens, le 17 janvier 1864. 1re partie. gr. 8°, 35 p. Amiens, imp. Jeunet. — Extr. du Bull. de la Soc. industr. d'Amiens, du 1er mars 1864.

**English Pottery and Porcelain**; being a concise Account of the Development of the Potter's Art in England. Profusely Illustrated. 8°, p. 134. 5 s. (Bazaar office.)

**Preussens Heer.** Seine Laufbahn in histor. Skizze entrollt von G. Hiltl. Mit zahlreichen (eingedr.) Illustr. (in Holzschn.) nach Skizzen von L. Burger, Menzel u. A. — Seine heutige Uniformirung u. Bewaffnung gezeichnet v. F. Schindler. Auf 50 lith. u. m. der Hand sorgfältigst color. Tafeln. Pracht-Ausgabe. 2—6. Lfg. gr. f°. (S. 5—20 m. 25 color. Steintaf.) Berlin, H. J. Meidinger. à 15 M.

**Pugin**, A. W. Glossary of Ecclesiastical Ornament and Costume. 3rd edition. 4°. L. 6. 6 s. (Quaritch.)

**Puls**, Ed. Ad. **Krug** u. **Ant. Pertzel.** Ornamentik für Schlosser u. Architekten. Darstellung von in Schmiede-Eisen ausgeführten Thoren, Thüren, Thürfüllungen etc. 2. verm. u. verb. Aufl. in 120 Taf. u. 11 Bogen Details, enth. 170 Musterabbildungen nach ausgeführten Arbeiten der bedeutendsten Architekten u. renommirtesten Kunst- u. Bauschlossereien alter u. neuer Zeit. 3—10. (Schluss-) Lfg. gr. 4. (à 10 Steintaf. m. lith. Beilage in gr. f°). Gera, Kanitz' Verl. à 2 M. 50.

**Racinet**, M. A. Das polychrome Ornament. 100 Taf. in Gold-, Silber- u. Farbendr., etwa 2000 Motive aller Stilarten, enth.: Antike u. orientalische Kunst, Mittelalter, Renaissance, XVII. u. XVIII. Jahrh. Eine histor. u. prakt. Sammlung. Mit erklärenden Beschreibungen und einer allgemeinen Einleitung. Deutsche Ausg. v. Prof. R. Reinhardt. Unter Mitwirkung von A. Mecklenburg. 2. Aufl. (In 50 Lfgn. 1. Lfg. f°. (2 Chromolith. m. 2 Bl. Text.) Stuttgart, Neff. 2 M. 40.

**Ravoth**, M. u. **R. Vogel.** Ornamente der italienischen Renaissance. Nach den Originalen aufgenommen und gezeichnet. 1. Heft. gr. 4°. (4 Steintaf. in qu. f°. u. Imp. f°.). Halle, Knapp. 3 M.

Réflexions techniques et historiques sur l'escrime; par un ancien amateur. 8°, 39 p. Lille, imp. Mériaux et Vitez. 1 fr.

**Reiffenberg**, M. de. Des marques et devises mises à leurs livres par un grand nombre d'amateurs. 8°, 29 p. Paris, Rouveyre. — Tiré à petit nombre.

Relazione annuale sulle operazioni della Società d'incoraggiamento d'arti e mestieri di Milano. Milano, tip. Bernardoni, 1875. 8°, p. 34.

**Renauld**, J. Coutumes et usages lorrains. Les officiers du corps des perruquiers de Nancy, esquisse de moeurs locales d'après les documents inédits. 8°, 67 p. Nancy, Wiener. — Extr. des Mém. de la Soc. arch. lorraine.

**Rüdiger**, O. Die ältesten hamburgischen Zunftrollen u. Brüderschaftsstatuten. Gesammelt u. mit Glossar versehen. Herausg. v. Bürgermeister Kellinghusen's Stiftung. gr. 8°, (XVI, 350 S.) Hamburg, 1874. Gräfe in Comm. 6 M.

**Rühl**, L. Führer durch die Bijouterie-Fabriken und deren verwandte Geschäfte in Pforzheim. Firmen sämmtlicher Bijouterie- und damit verwandten Geschäfte, mit besonderer Berücksichtigung der Specialität ihrer Fabrikate. 8°, (VII, 46 S.) Pforzheim, Riecker. 2 M. 50.

**Saint-Genois**, J. de. Les Couvertures et feuilles de garde des vieux livres et des manuscrits. 8°, 16 p. Paris, Rouveyre. — Tiré à petit nombre.

**Schilling-Baumann**, J. Ueber Uhren im Allgemeinen, deren Geschichte und Behandlung. Mit 2 Taf. 8°, 19 Stn. Zürich, Orell, Füssli & Co. 1. — Sep.-Abdr. a. d. Jahresbericht d. Techn. Gesellsch. in Zürich.

**Serben**, die, an der Adria. Ihre Typen und Trachten. 7,8. Lfg. f°, (5 Chromolith.) Leipzig, 1874, Brockhaus. à 6 M.

**Schmidt**, R. Die Handfeuerwaffen, ihre Entstehung u. techn.-hist. Entwicklung bis zur Gegenwart. Mit Atlas von 56 Taf. Lfg. 1—4. (Schluss.) Basel, B. Schwabe. br. 4°, Compl. in 4 Lfgn. à fr. 5. —

**Springer**, J. B. Musterzeichnungen von Tafelaufsätzen, Mittelstücken etc. für Conditoreien und verwandte Fächer nebst erläut. Text. 2. u. 3. Heft (à 3 S. mit 16 Steintaf.) Frankfurt a. M.. Rommel. à 1 M. 50 Pf.

**Schütz**, A. Metallotechnik. Sammlung prakt. Entwürfe für kunstgewerbl. Erzeugnisse der Silber-, Bronze-, Zink- und Eisen-Industrie. 1. Serie. 1. Heft. Imp. 4°, (12 Taf. in Tondr.) Leipzig, Seemann. 10 M.

**Tiffin**, W. F. A Chronograph of the Bow, Chelsea, and Derby Porcelain Manufactories; showing their simultaneous Progress an their various ‚Marks'. 8°, 1 s. (Simpkin).

**Verdellet**, J. L'Art pratique du tapissier. 1re série. 8°, 46 p. et 12 pl. Paris, imp. Dufour. 12 fr.

**Vischer**, L. Die industrielle Entwicklung im Königreich Württemberg und das Wirken seiner Centralstelle f. Gewerbe u. Handel in ihren ersten 25 Jahren. Nach Erhebungen aus den Akten und unter Benützung von Aufzeichnungen des Herrn Präs. Dr. v. Steinbeis, Exc., sowie im Rückblick auf eigene Mitwirkung dargestellt. Mit einem Beilagen-Bande u. 13 (chromolith.) Karten (in gr. 4°) gr. 8°, (XL, 639 S.) Stuttgart, Grüninger. 20 M.

**Waring**, J. B. Ceramic Art in Remote Ages 4°, 84 s. (Day.)

## Museen, Ausstellungen etc.

Art moderne. Documents relatifs à la galerie Bruyas. 8°. 36 p. Montpellier, impr. Ricateau, Hamelin et Cie.

**Aufnahmen**, photographische, aus der Dresdner Ausstellung alter kunstgewerblicher Arbeiten 1875. Nach Auswahl d. Comité's in Schnell-

pressen-Lichtdr. ausgeführt v. Römmler u. Jonas. 1. Lfg. fo. (5 Bl.) Dresden, Gilbers. 5 M.

**Berichte** Hamburger Gewerbetreibender über die Wiener Weltausstellung 1873. Herausg. auf Veranlassung der Hamburg. Landes-Commission. 8o, (VIII. 461 S. m. 6 Steintaf. in qu. gr. 4o.) Hamburg. 3 M.

**Bouilhet, H.** La Manufacture de Sèvres et ses produits à l'exposition des Champs-Elysées, 1874. Rapport. 4o, 18 p. Paris, imp. Bouchard-Huzard.

— — La manuf. de Sèvres à l'exp. des Champs-Elysées, 1874. Société d'encouragement pour l'industrie nationale. Rapport. 8o. 35 p. Paris, imp. Claye.

Catalogo dei dipinti appartenenti alla famiglia Tescari di Castelfranco-Veneto. Padova, tip. Prosperini, 1875. 8o, p. 64.

Catalogo dei quadri, sculture in marmo, mosaici, pietre colorate, bronzi ed altri oggetti di belle arti esistenti nella galleria già del Monte di Pietà di Roma, ora della Cassa dei depositi e prestiti. Roma, tip. del Popolo Romano, 1875. 8o. p. 104. 50 L.

Catalogo generale dei Rami incisi al bulino ed all'acquaforte, posseduti dalla R. Calcografia di Roma. Roma, Regia tip., 1874, 4o, p. VIII—82.

Catalogue de la bibliothèque de la ville de Lille. Sciences et arts. Supplément. 1. partie. 8o, XVIII-514 p. Lille, imp. Lefebvre-Ducrocq.

Catalogue de la R. Galerie de Florence. Première et seconde partie. Florence, imp. Cenniniana, 1875. 16o, p. 168.

Catalogue des objets d'antiquités et de curiosités exposés dans le Musée communal d'Amiens. 8o, 210 p. Amiens, imp. Alfred Caron fils et Cie.

Catalogue du Musée d'antiquités de Rouen. 8o, XVII—204 p. Rouen, imp. Benderitter. 2 fr. 50 c.

Catalogue du Musée Rath à Genève. Genève, J. G. Fick. 12o, 92 p. 50 c.

**Chesnel, E.** L'Exposition universelle de 1873, De Caen à Vienne. Les Exposants normands. Notes de voyage. 8o, 60 p. Caen, Le Blanc-Hardel. 1 fr. 50 c.

**Delaborde, H.** Le Département des estampes à la Bibliothèque nationale. Notice historique suivie d'un catalogue des estampes exposées dans les salles de ce département. 8o, 446 p. Paris, Plon et Cie. 5 fr.

Don de M. et Mme. Philippe **Lenoir**. Musée nat. du Louvre 12o, 129 p. Paris, imp. de Mourgues fr. 75 c.

**Devienne, A.** Les Artistes du Nord ou salon de 1874. 12o, 63 p. Lille, imp. Petit.

Elenco delle pitture ed altri oggetti d'arte esistenti nella Pinacoteca eretta nella Chiesa di Betlemme in Foligno. Foligno, stab. Sgariglia, 1875. 16o, p. 16.

**Erculei, R.** Museo artistico industriale (S. P. Q. R.) Anno I. Roma, tip. Salviucci, 1874. 8o, p. 50.

**Erwerbungen** der königl. Museen zu Berlin seit dem J. 1872. Veröffentlicht von der General-verwaltung der königl. Museen. gr. 8o (42 S.) Berlin, G. Reimer in Comm. 50 Pf.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au palais des Champs-Elysées le 1er mai 1875. 12o, CXLIV —631 p. Paris, imp. nationale. 1 fr.

Explications des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, etc., exposés par la Société des Amis des arts de Reims. 16o, 120 p. Reims, imp. Luton, 75 c.

Exposition de 1867. Delegation des ouvriers relieurs. 2e partie. La reliure à l'exposit. de 1867. Etudes comparatives de la reliure ancienne et moderne. 12o, 226 p. Paris, imp. Masquin et Cie.

Exposition de l'oeuvre de Corot à l'École nationale des beaux-arts, quai Malaquais. Catalogue précédé d'une notice biographique, par M. Ph. Burty. 18o, 72 p. et portr. Paris, imp. Jules Juteau et fils. 1 fr.

**Exposition** des oeuvres de M. Maxime Lalanne au profit des pauvres et d'oeuvres charitables de Bordeaux, du lundi 9 novembre au jeudi 10 décembre, dans les galeries de la Société des Amis des arts. 8o, 38 p. Bordeaux, imp. Delmas. 30 c.

Exposition d'oeuvres d'art des artistes amateurs au profit d'une bonne oeuvre. Catalogue des oeuvres exposées. 8o, 20 p. Paris, imp. Morris père et fils. 50 c.

Exposition libre des oeuvres d'art refusées au Salon de 1875. 8o, 20 p. Paris, imp. Ve. E. Vert.

Dasselbe. 24 p.

Exposition des Amis des arts de l'Aube. Salon de 1875. 1re livr. 4o, 12 p. Troyes, imp. Dufour-Bouquot.

Exposition universelle de Vienne en 1873. France. Commission supérieure. Rapports. T. 1—4, 8o Paris, imp. nationale.

— — Rapport adressé à M. le gouverneur général civil de l'Algérie par la commission algérienne. 8o, XII—247 p. Paris. imp. nat.

**Franklin, A.** Précis de l'histoire de la Bibliothèque du roi, aujourd'hui Bibliothèque nationale. 2e éd. corr. et très-augmentée. 8o, VII—345 p. Paris, Willem. 8 fr.

Gemälde-Verzeichniss der k. bayer. Staatsgalerie in Schleissheim. 1875. (Von A. Teichlein.) O.O. 8o. 107 S. 1 M.

**Germain, L.** Notice des peintures, sculptures et dessins du Musée départemental de Niort. 8o, 136 p. Saint-Maixent, imp. Reversé.

**Gonze, L.** Musée de Lille. Le musée de peinture. gr. 8o, 72 p. avec vignettes. Paris, imp. Claye. — Extr. de la gazette des beaux-arts.

**Greppo, Fr.** Le Salon. Revue générale de l'exposition de la Société des amis des arts de Lyon, d'après les notes critiques d'un comité d'artistes et de gens de lettres. 2e année. 1875. 4o, 86 p. et 7 photogr. Lyon, Jevain. 12 fr.

**Gower, Lord R.** A Pocket Guide to the Public and Private Galleries of Holland and Belgium. 18o. p. 280. 5 s. (Low.)

**Joliet, M. L.** Le Musée des souverains, reminiscences classiques. gr. 18o, 32 p. Paris, imp. Claye.

**Jouin, H.** La Sculpture au Salon de 1874. 8o, 91 p. Paris, Plon et Cie.

**Katalog** der photographischen Ausstellung im k. k. Oesterr. Museum für Kunst & Industrie zu Wien. Wien, 1875. 8o. Supplement zu: Photogr. Correspondenz.

**La Fizelière, A. de.** Mémento du Salon de peinture, de gravure et de sculpture en 1875, indiquant les oeuvres les plus remarquables exposées au palais de l'Industrie. 16o, VIII —71 p. Paris, Lib. des bibliophiles. 1 fr. — Tiré à 100 exempl. sur pap. de Hollande, 10 sur papier de Chine 10, sur pap. Whatman.

**Lamy, O.** L'Art français à l'exposition des

beaux-arts appliqués à l'industrie (palais des Champs-Elysées), année 1874. 8o, 68 p. Paris, l'auteur, 17, rue Larochefoucauld.

**Le Vavasseur,** G. Les Artistes picards au Salon de 1874. 8o, 15 p. Amiens, imp. Delattre-Lenoel. — Extr. de la Picardie.

Liste des oeuvres d'art exposées par la ville de Paris. Ecole des beaux-arts. Juillet 1875. 12o, 69 p. Paris, A. Chaix et Cie.

Liste des dons faits au Musée de Troyes pendant l'année 1873, avec les noms des donateurs; par J. Ray, Nr. 12. 8o, 8 p. Troyes, imp. Dufour-Bouquot. Extr. des Mém. de la Soc. acad. de l'Aube.

Livret-catalogue de l'exposition de 1874 de la Société artistique et industrielle de Cherbourg. 8o, 44 p. Cherbourg, imp. Mouchel. 50 c.

**Livret** explicatif des ouvrages d'art admis à l'exposition de la société des amis des arts de Pau. Exposition de 1875, du 12 janvier au 10 mars. 32o, 70 p. Pau, au Musée. 50 c.

**Louvrier de Lajollais.** Le Musée national du Louvre et la Note de M. F. Reiset. 4o, 12 p. Paris, Heymann. — Extrait de l'Art.

**Maigne,** M. Arts et manufactures. Exposition sommaire des méthodes et procédés de l'industrie contemporaine. 1. partie. 12o, VII-439. p. avec. fig. Paris, Belin.

**Malassis,** A. P. Monsieur Alphonse Legros au Salon de 1875. Note critique et biographique ornée de 3 grav. du maître. 4o, 12 p. Paris, Rouquette. — Tiré à 200 exempl. sur pap. vergé.

**Masson,** M. G. Les Arts graphiques à l'Exposition de Vienne (groupe XII). 8o, 144 p. Paris, imp. Raçon et Cie. Réimpression du Rapport publié par la commission supérieure.

**Mazard,** H. A. Musée des antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye. La Céramique. 12o. 336 p. et 6 pl. Saint-Germain, Lancelin. — Extr. du journal l'Industriel de Saint-Germain-en-Laye. — Tiré à 100 exempl.

Musée de Chartres. Notice des peintures, dessins et sculptures. 2. édition. 8o, IV-97 p. Chartres, imp. Ed. Garnier.

**Navarro Reverter,** J. Del Túria al Danubio Memorias de la Exposicion univers. de Vienna. Con un prólogo del Excmo. Sr. D. José Emilio de Santos, Vicepresidente del Jurado espanol. Obra ilustr. con un plano general de la exp., y una vista de la rotonda. Valencia, impr. de J. Domenech. 8o, XXII-748 p. 24.

**Niepce,** L. Projet de la création d'un musée historique à Lyon. 8o, 43 p. Lyon, imp. Vingtrinier. — Extr. de la Revue du Lyonnais, mai 1874.

**Niepce,** L. Le Palais Saint-Pierre. Observations sur la réorganisation des musées et de l'ecole des beaux-arts de Lyon. 8o, 52 p. Lyon, imp. Vingtrinier. Extrait de la Revue du Lyonnais, juillet 1874.

Notice des peintures, sculptures et dessins de l'école moderne exposés dans les galeries du musée national du Luxembourg. 12o, 110 p. Paris, imp. de Mourgues frères. 75 c.

Notice sommaire des tableaux et objets d'art exposés dans les salons de l'hôtel-de-ville de Nancy, en 1875, au profit des Alsaciens-Lorrains émigrant en Algérie. 1re, 2e et 3e éditions. 12o, 131 p. Nancy, imp. Réau. 1 fr. 50 c.

**Otreppe de Bouvette,** A. d'. Tablettes liégeoises 120e liv., février 1875. (Discours d'inauguration du musée archéologique Liègeois). 12o, 72 p. Liège, imp. Vaillant-Carmanne.

— — Projet de fonder un musée d'armes à Liége, suite aux tablettes liégeoises, 121e liv. 12o, 24 p. Liége, imp. Vaillant-Carmanne.

**Parant,** E. Tissage. Les Tissus pour ameublements à l'Exposition des beaux-arts appliqués à l'industrie. 8o, 25 p. et 1 pl. Paris, E. Lacroix. 4 fr.

Pinacoteca della R. Accademia di belle arti in Milano: Seconda edizione con aggiunte e correzioni. Milano, stab. Civelli, 1874. 16o, p. 116 p. L. 1.

**Pöhlmann,** H. Beiträge zur Geschichte des königl. Gymnasiums zu Tilsit. 4. Stück. Die königl. Provinzialschule von 1748—1791. — Nachricht über die auf der Lehrer-Bibliothek des königl. Gymnasiums zu Tilsit vorhandenen Handschriften u. alten Drucke. 4o. (36 S.) Tilsit (Schubert & Seidel.) 75 Pf.

Programma e regolamento per l'esposizione industriale-artistico-agraria in Fabriano. Fabriano, tip. Fabi-Milanesi, 1874. 8o, 16 p.

**Proth,** M. Voyage au pays des peintres. Salon de 1875. Avec dessins autographes de MM. A. Lefeuvre, d'Alheim, Amy, Bastien-Lepage, etc. 8o, 115 p. et 9 dessins. Paris, Vaton.

**Reiset,** M. Notes sur les musées nationaux. 8o, 28 p. Paris, imp. de Mourgues frères.

**Renier,** J. S. Catalogues des dessins d'artistes liégeois d'avant le XIXe siècle, possédés par l'Académie des beaux-arts et la bibliothèque de l'Université à liège. 8o, 195 p. Verviers, imp. A. Remacle. 4 fr. 50 c.

**Saint-Robert,** P. de. Souvenir de l'Exposition nationale des arts industriels 1874. 18o, II—314 p. Bruxelles, imp. Ch. Vanderauwera. 3 fr. 50.

**Schasler,** M. Die königl. Museen von Berlin. Ein prakt. Handbuch zum Besuch der Galerien, Sammlungen und Kunstschätze derselben. 11. völlig umgearb. u. verm. Aufl. M. Stahlst. u. Holzschn. 8o (196 S.) Berlin, Nicolai's Verl. 1 M. 50.

Société des Amis des arts de Bordeaux. 23. exposition. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés dans les salons de la Société, le 28 mars 1875. 12o, 76 p. Bordeaux, imp. Gounouilhou. 50 c.

Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. Documents concernant l'exposition de 1876. gr. 8o, 36 p. Paris, imp. Pougin.

**Verzeichniss** der römischen, germanischen, etc. Denkmäler des Museums der Stadt Mainz herausgeg. von dem Vereine zur Erf. der rheinischen Gesch. u. Alterth. in Mainz. I. gr. 8o. Mainz, v. Zabern in Comm. — I.: Die röm. Inschriften u. Steinsculpturen des Museums der Stadt Mainz. Zusammengestellt von J. Becker. (XXIV, 140 L.) 8 M.

**Weiskopf,** P. Die Glasfabrikation auf der Wiener Weltausstellung im J. 1873. Mit besond. Berücksicht. der österr. Glasindustrie. Bericht an die Handels- und Gewerbekammer in Reichenberg. gr. 8o. (29 S.) Prag 1874. (Dresden, v. Zahn.) 1 M. 20.

**Wessely,** J. E. Die Kupferstich-Sammlung der königl. Museen in Berlin. Eine Auswahl ihrer hervorragendsten Blätter, zugleich ein Beitrag zur Ergänzung aller einschlag. Kunsthandbücher, gr. 8o. (XII, 264 S.) Leipzig. H. Vogel, 8 M

# BIBLIOGRAPHIE.

## Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

**Barnard**, G. Handbook of Foliage and Foreground Drawing. 3rd. edit. 8⁰, p. 128. 5 s. (Routledge.)

**Berghuis**, F. Lz. Beginselen van 't lijnteekenen. Eenè handleiding bij het onderwijs en tot zelfoefening voor aankomende ambachtslieden. 8⁰. (6 en 71 bl. met houtsneêfiguren tusschen den tekst. 's Gravenhage, D. A. Thieme. f. — 40.

**Bouvier's**, M. P. L., Handbuch d. Oelmalerei f. Künstler u. Kunstfreunde. 5. Aufl. Nach d. 4. Aufl. gänzlich neu bearb. v. A. Ehrhardt. Nebst e. Anh. üb. Conservirg, Regeneration u. Restauration alter Gemälde. gr. 8⁰. (XXXI, 536 S. m. 7 Kpfrtaf. in qu. gr. 4⁰.) Braunschweig, Schwetschke & Sohn. 9 M.

**Campillo y Rodriguez**, J. Sobre el origen y tendencia de la estética, como medio de determinar en qué consiste la verdadero ensencia de la belleza. Discurso pronunciado en la solemne apertura del curso de 1875 à 1876 en la Universidad de Oviedo. Oviedo, imp. y lit. de Brid. 4⁰, 98 p.

**Casimir-Lefebvre.** Guide du peintre-coloriste, comprenant l'enluminage des grav. et lithogr., le coloris du daguerréotype, des vues sur verre pour stéréoscope, et la retouche de la photogr. à l'aquarelle, la gouache et à l'huile 8⁰. 46 p. Paris, Renauld. Bibl. artistique.

**Champfleury.** Histoire de la caricature au moyen âge et sous la renaissance. 2ᵉ éd., très-augmentée. 18⁰, 355 p. Paris, Dentu, 5 fr.

**Courval**, de. Album du paysagiste pour l'arrangement des parcs et des jardins. 23 planches contenant 300 croquis composés et dessinés par le vicomte de Courval. f⁰, 8 p. et 23 pl. Paris, Rothschild. 25 fr.

**Davidson**, E. A. A Practical Manual of House Painting, Graining, Marbling, and Sign Writing. Containing full information on the Processes of House Painting in Oil and Distemper, the Formation of Letters and Practice of Sign Writing, the Principles of Decorative Art; a Course of Elementary Drawing for House Painters, Writers, etc.; and a Collection of useful Receipts. With 9 Coloured Illustr. of Woods and Marbles, and num. Wood Engravings. 12⁰, p. 415. 6 s. (Lockwood.)

Dessin professionnel. Menuiserie et maçonnerie. Paris, imp. lith. Monrocq.

**Dufour**, G. Des beaux-arts dans la politique. Avec une préface par A. Houssaye. 18⁰, 296 p. Paris, Lachaud et Cie.

**Eye**, A. v. Atlas der Culturgeschichte. 55 Taf. in Stahlst. nebst erläut. Texte. (Aus „Bilder-Atlas. 2. Aufl."). qu. f⁰ (51 S.) Leipzig, Brockhaus. 15 M.

**Fialkowski**, N. Anleitung zur Zusammenstellung geometr. Formen in der Ebene. 144 Muster m. einleit. Constructionen (auf 24 chromolith. Taf.) für Real-Gymnasien, Real-, Bürger- und Gewerbeschulen, sowie f. höhere Mädchenschulen entworfen und gezeichnet. 2. verb. u. verm. Aufl. gr. 8⁰ (8 S.) Wien 1876, Hölder. M. 3. 20.

**Gayette-Georgens**, J. M. v. Geist d. Schönen in Kunst u. Leben. Praktische Aesthetik f. d. gebildete Frauenwelt. 3. Ausg. 8⁰. (XXII, 391 S.) Berlin 1876, Nicolai's Verl. 5 M.

**Guillemin**, A. La Lumière et les Couleurs. Ouvr. illustré de 71 fig. grav. sur bois. 2ᵉ éd. 18⁰, VIII—302 p. Paris, Hachette et Ce. 1 fr. Petite encyclopédie populaire.

**Goupil.** La Perspective expérimentale, artistique, méthodique et attrayante, ou l'Orthographe des formes, à l'usage des amateurs et des artistes peintres, sculpteurs et architectes. 8⁰, 64 p. Paris, Renauld. 1 fr. Bibl. artistique.

**Goupil.** Traité méthodique de l'aquarelle et du lavis appliqués à l'étude de la figure en général, du portrait d'après nature, du paysage de la marine, des animaux, des fleurs et des papillons. 8⁰, 79 p. Lagny, Renauld. 1 fr. 50 c. Bibliothèque du progrès et de l'art vulgarisateur du beau.

**Goupil.** Traité méthodique et général du dessin, du coloris, de l'aquarelle et du lavis appliqués à l'étude de la figure en général, du portrait d'après nature, du paysage, de la marine, des animaux, des fleurs et des papillons. gr. 8⁰, 80 p. Paris, Renauld. Avec 9 aquarelles modèles. 10 fr.

**Hermann**, C. Aesthetische Farbenlehre. gr. 8⁰, (IV, 91 S.) Leipzig, 1876. M. Schäfer. 2 M.

**Hirt**, G. Blumen-Studien nach der Natur. Imp.-f⁰. (7 Steintaf.) Leipzig, Baumgärtner. 8 M.

**Hoffmeyer**, Fr. Zeichenhefte m. Rücksicht auf die allgemeinen ministeriellen Bestimmgn. vom 15. Oct. 1872 hrsg. 2. Hft. Der Winkel. 2. Aufl. 4⁰. (32 S. m. eingedr. Holzschn.) Hannover, Helwing. — 30.

**Katalog** v. Werken üb. d. Zeichenunterricht nach den verschiedenen Zweigen desselben f. Schul- u. Selbstunterricht. Zum Gebrauch f. Buchhändler, Zeichenlehrer und alle diejenigen, welche dem Zeichnen ein Interesse zuwenden. gr. 8⁰. (XXV, 136 S.) Neuwied, 1876, Heuser. 4 M.

**Launitz**, Ed. v. d. Wandtafeln zur Veranschaulichung antiken Lebens u. antiker Kunst. Taf. XVI u. XVII. Imp.-f⁰. (2 Chromolith.) Mit Text. gr. 8⁰ (8 S.) Cassel, Fischer. 27 M. (1—XVII: 163. 50.) — Inhalt: XVI.

Grammatischer Unterricht. 9 M. — XVII. Die Akropolis v. Athen. 18 M.

**Leitch**, R. P. A Course of Painting in Neutral Tint. With 24 Plates. 4o. 5 s. (Cassell.)

**Lessing.** Laocoon. Nouv. traduction française par E. Hallberg. 18⁰, XIX—224 p Paris, J. Delalain et fils. 1 fr. 60 c.

**Liébert**, A. Nouveau procédé d'impression photographique inaltérable aux sels de chrome, produisant des images à une ou plusieurs teintes, avec ou sans inscription, redressées et émaillées, mates ou demi-brillantes comme le papier albuminé, à l'aide d'un nouveau système de châssis, par L. Lambert. Multiplication des types et contre-types. Description pratique des opérations. 16⁰, 53 p. Paris, imp. Malteste et Cie.

**Lloyd**, F. Practical Guide to Scene Painting in Distemper. 8⁰. 10 s. 6 d. (Rowney.)

**Looys**, Van. Nieuwe teekenvoorbeelden in vier seriën. 1e afl. Langw. 4⁰ (met 6 gelith. platen). Haarlem, J. de Haan. f. 0,60.

**Luchs**, H. Culturhistorische Wandtafeln f. Gymnasien, Realschulen, Seminare u. verwandte Lehranstalten, gezeichnet v. A. Holländer, J. Brück u. C. Lüdecke, hersg. u. m. erläut. Text versehen. 1. Reihe. Ausg. A. 2. Lfg. Imp.-fo. (10 Steintaf.) Breslau. Korn. à 10 M.; Ausg. B (auf starke Deckel aufgesogen m. Ringen) à 18 M.

**Mildenberger**, W. Geometrische Zeichnungen. Zum Gebrauche f. Zeichenschulen. 2. Aufl. 144 lith. geometr. Fig. auf 72 Taf. hoch 4⁰. Leipzig, Scholtze. 6 M.

**Müller**, Geo. Linearzeichnen. Eine umfass. Sammlg. geometr. Constructionen systematisch geordnet f techn. Schulen, Techniker u. Bauhandwerker, m. 347 fig. auf 16 (lith.) Taf. (in qu.-4o.) 2. (Titel-) Ausg. 8o. (VII, 112 S.) Iserlohn (1858) 1876, Baedeker. 2. 75.

**Nieto**, E. El realismo en el arte contemporáneo. Madrid, Murillo. En 8o, 126 p. 8 y 9.

**Onate**, R. Ensayo sobre la teoria estética de la arquitectura. Obra premiada con el accesit por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, impr. y fundicion de M. Tello. 4⁰, 44 p.

**Pellegrin**, V. Théorie pratique de la perspective, étude à l'usage des artistes-peintres, des élèves des écoles des beaux-arts, des écoles industrielles, etc. 2e éd., revue et corrigée. 18⁰. XVI—90 p. Paris, Lacroix. 4 fr. Bibl. des professions industrielles et agricoles, série A, No. 4.

**Penley**, A. Sketching from Nature in Water Colours. With Illustr. in Chromo-Lithogr. after Original Water-Colour Drawings. fo. 15 s. (Cassell.)

**Philip's** Landscape Drawing Studies. f⁰. 4 s. (Philip.)

Programme des conditions d'admission à l'Ecole centrale des arts et manufactures et à l'Ecole du commerce. Concours de l'année 1875. 12⁰, 30 p. Paris, J. Delalein et fils. 30 c.

Programme des conditions d'admission à l'Ecole française d'Athènes et à l'Ecole française de Rome. 12⁰. 12 p. Paris, Delalain et fils. 20 c.

Programme des conditions d'admission aux écoles d'arts et métiers. 12⁰, 8 p. Paris, J. Delalain et fils. 20 c.

**Remy**, M. Kleine Vorlagen f. Blumenmalerei. Zum Uebertragen auf Papier, Holz, Marmor, Alabaster, Elfenbein, Pergament, Leder, Porzellan, Seide u. s. w. Nach der Natur in Gouache ausgef. 4. Hft. 4⁰. (Bl. 19—40.) Leipzig, Arnold. à 5 M.; cplt,: 22 M.

**Scheltema**, C. A. Klassikaal lijnteekenen. In 50 platen. 1e—4e afl. gr. fo. (20 pl.) Amsterdam, C. L. Brinkman. Per afl. fl. 1. 50. Compl. in 10 afl.

**Sebald**, H. Zeichen-Schule. Praktische Anleitg. z. Erlerng. d. Zeichnen-Kunst nebst einem Umriss d. plast. Anatomie, d. Lehre d. Perspective, sowie d. Behandlng. d. Wasser- u. Oel-Farben. Mit üb. 460 Illustr. (in eingedr. Holzschn.) 1. Hft. hoch 4⁰. (32 S.) Philadelphia 1874. (Schäfer & Koradi.) 2. —

## Kunstgeschichte. Archäologie.

**Allmer, A. et A. de Terrebasse.** Inscriptions antiques et du moyen âge de Vienne en Dauphiné. 1re partie. Inscriptions antiques antérieures au VIIIe siècle; par A. Allmer. T. 1, 2, 3. 2e partie: Inscriptions du moyen âge anterieures au XVIIe siècle; par A. de Terrebasse. T. 1 et 2. 8⁰, XLV—2607 p. et atlas in 4⁰ de 106 pl. Paris, Thorin. Tiré à 200 exempl., dont 10 sur pap. fort, avec atlas grand format. Les 6 vol. et l'atlas in 4⁰, pap. ord. 90 fr.; grand papier, 150 fr., les 6 vol. de texte séparément, 45 fr. Le 4e vol. paraîtra dans les premiers mois de 1876.

**Amador de los Rios**, R. Lápida arábiga de la Puerta de las Palmas en la catedral de Córdoba. Madrid, Murillo. En 4⁰, 16 p. 4 y 5.

**Anderson**, R. B. Norse Mythology; or the Religion of Our Forefathers. All the Myths of the Eddas carefully systematized and interpreted; with an Introduction, Vocabulary, and Index. 8⁰. Chicago. 12 s. 6 d.

**Archer**, J. H. L. Monumental Inscriptions of the British West Indies. 4⁰, 42 s (Chatto & W.)

**Armellini**, M. Scoperta di un antico oratorio presso la via Appia dedicato all' Arcangelo Gabriele ed ai sette dormienti: memoria. Roma, tip. Poliglotta, 1875. 4⁰, p. 16.

**Aurès**, M. A. Notes sur l'expression antique de la contenance d'une œnochoé du musée de Nîmes, accompagnées de quelques détails sur les mesures romaines de capacité, et de quelques explications relatives au véritable sens du mot Cyathus. 8o, 31 p. et 5 pl. Nîmes, imp. Clavel-Ballivet. Extr. des Mém. de l'Academie du Gard, 1873.

**Barthélemy**, M. Ed. de. Note sur une sépulture antique fouillée à Berru (Marne) en 1873. 8⁰, 7 p. Paris. Extr. du t. 35 des Mém. de la Soc. nat. des antiquaires de France. Papier vergé.

**Baye**, J. de. Congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques. Compte rendu de la 7e session, tenue à Stockholm, 8o, 86 p. Paris, Nilsson.

**Becker**, Ferd. Die Darstellung Jesu Christi unter d. Bilde des Fisches auf den Monumenten der Kirche der Katakomben erläutert. 2. unveränd. (Titel-)Ausg. gr. 8o. (VII, 128 S.) Gera (1866) 1876, Reisewitz' Verl. 2 M. 50.

— — Das Spott-Crucifix der römischen Kaiserpaläste aus dem Anfange des 3. Jahrh. erläutert. 2. unveränd. (Titel-)Ausg. gr. 8⁰. (44 S.) Ebd. (1866) 1876. 1 M.

**Berkholz**, G. D. Grafen Ludwig August Mellin bisher unbekannter Originalbericht üb. das angebliche Griechengrab an der livländischen Meeresküste. gr. 8⁰ (22 S.) Riga, Kymmel in Comm. 75 Pf.

**Bléchy.** Les Arts dans l'Italie ancienne. 12e

142 p. et grav. Limoges, Barbou frèr. Bibliothéque chrét. et morale.

**Bötticher,** K. Der Zophorus am Parthenon hinsichtlich d. Streitfrage üb. seinen Inhalt u. dessen Beziehg. auf dieses Gebäude. Hoch 4⁰. (132 S.) Berlin, Ernst & Korn. 5 M.

**Brugsch-Bey,** H. L'Exode et les monuments égyptiennes. Discours prononcé à l'occasion du congrès international d'orientalistes à Londres. Accompagné d'une carte (chromolith. in qu.-gr. f⁰). gr. 8⁰. (35 S.) Leipzig, Hinrichs Verl. 4 M.

**Buhot de Kersers,** A. Statistique monumentale du dép. du Cher. Texte et dessins par A. B. d K. Canton des Aix-d'Angillon. Illustré d'un frontispice, d'une carte et de 22 pl. grav. à l'eau-forte par Jul. Boussard. 4o, 90 p. et 23 pl. Paris, Ve. A. Morel et Ce.

**Burci,** E. Guida artistica della città di Firenze riveduta e annotata da P. Fanfani. Firenze, tip. Cenniniana, 1875. 16o, p. 358. L. 4.

**Burgess,** J. Archaeological Survey of Western India: Report of the First Season's Operations in Belgâm and Kaladgi Districts. 4o, 42 s. (Trübner.)

**Cangialas,** de. Les Tombes illustres d'Arles et les Tombes illustres du Canada. 5e éd. 8o, XV—756 p. Avignon, Sèguin aîné. Tiré à 20 exempl, non mis en vente.

**Cazalis de Fondouce,** P. Revue préhistorique. 8o, 14 p. Paris, E. Leroux. Extr. de la Revue d'anthropologie, publiée sous la direction de M. P. Broca, t. 4e (1875), No. 3.

**Cincinnati (Kenny's Illustrated).** A Pictorial Handbook of the Queen City. With over 320 Engravings and a Map of the City and Suburbs. 8o. Cincinnati. 7 s. 6 d.

**Coello y Quesada,** F. Noticias sobre las vías, poblaciones y ruinas antiguas, especialmente de la época romana, en la provincia de Alava. Madrid, impr. de T. Fortanet. En 4o, 28 p., con un mapa iluminado. 6 y 8.

**Cohausen,** A v. u. E. **Wörner.** Römische Steinbrüche auf d. Felsberg an der Bergstrasse in hist. u. techn. Beziehung. Mit 6 (lith) Taf. Abbildgn. (in gr. 8o, qu. gr. 4o u. qu. fo.) gr. 8o. (IV, 66 S.) Darmstadt 1 876, Brill. 3 M.

**Contreras,** R. Del arte árabe en Espana, manifestado en Granada, Sevilla y Córdoba por los tres monumentos principales: La Alhambra, el Alcázar y la gran Mezquita. Apuntes arqueológicos. Granada, imp. Ventura. 4o, 312 p. con muchos grabados intercalados, dos planos plegados y un apéndice de XX—28 p. 30 y 32.

**Conze,** A., A. **Hauser,** G. **Niemann.** Archäologische Untersuchungen auf Samothrake, ausgeführt im Auftr. d. k. k. Ministeriums f. Kultus und Unterricht m. Unterstützg. Sr. Maj. Corvette „Zrinyi", Commandant Lang. fo. (92 S. m. 36 eingedr. Holzschn. u. 72 chromolith., phototyp. u. Kpfrtaf.) Wien, Gerold's Sohn. 100 M.

**Daremberg,** Ch. et E. **Saglio.** Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, d'après les textes et les monuments. Avec 3000 fig. d'après l'antique, dessinées par P. Sellier et grav. par M. Rapine. 4e fasc. 4o à 2 col., 481—640 p. avec 723 grav. Paris, Hachette et Cie. 5 fr. — L'ouvr. se composera d'environ 20 fasc., chaque fasc. comprendra 20 feuilles d'impression. Il paraîtra 3 ou 4 fasc. par an.

Dasselbe. 2e éd. 1er fasc. 4o à 2 col., VII—160 p. avec 189 grav. Paris, Hachette et Cie, 5 fr.

**Davillier,** Baron Ch. Spain Illustrated by G. Doré. Translated by J. Thomson. fo, p. 520. 63 s. (Low.)

**De Maricourt,** R. Les études préhistoriques. Lettre à M. De Gubernatis. Florence, imp. dell'Association, 1875. 8o, p. 16. Extr. dalla Rivista Europea.

**Denkmäler** der Kunst zur Uebersicht ihres Entwicklungsganges von den ersten Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart. 3. verb. u. m. ca. 30 Taf, verm. Aufl. Bearb. v. W. Lübke u. C. v. Lützow. 10.—12. Lfg. qu. fo. (13 Stahlst. u. 2 Chromolith.) Nebst Text. Lex.-8o. (S. 113—144.) Stuttgart, Ebner & Seubert. à 4 M.

Description archéologique de l'ancienne abbaye de Cercamp, près Frévent. 8o, 15 p. Arras, imp. de Sède et Cie.

Dizionario (Nuovo) di Mitologia, compilato sui migliori autori. Milano, C. Barbini edit., 1875. 16o, p. 328. L. 2.

**Dureau,** A. Rapport sur le congrès de Stockholm. 8o, 11 p. Vendôme, imp. Lemercier et fils. Extr. du Bull. de la Soc. archéolog., littéraire et scientifique du Vendômois.

**Dyer,** Th. H. Pompeii: its History, Buildings, and Antiquities. New edit. revised and enlarged. 12o, p. 590. 7 s. 6 d. (Bohn's Illustrated Library), (Bell & S.)

**Espinay,** G. d'. Notices archéologiques. 1re série: Monuments d'Angers. 2e série: Saumur et ses environs. 2 vol. 8o, VIII—416 p. et 19 pl. Angers, Barassé.

**Fallet,** Mme. C. Galerie des artistes célèbres, peintres, sculpteurs, architectes. Nouv. éd. 8o, 237 p. Rouen, Mégard et Cie. Bibliothèque morale de la jeunesse.

**Förster,** E. Geschichte der italienischen Kunst. 4 Bd. gr. 8o. (425 S.) Leipzig, T. O. Weigel. 6 M. 75. (1—4: 27 M. 30.)

**Franke,** W. B. Desings for Monuments; containing Designs for Headstones, Monuments, Sarcophagi, Military Monuments, Obelisks, Mortuary Chapels, Vaults, Copings, Posts, Gates etc. With 40 Plates. fo. Newyork. 60 s.

**Franklin,** A. La Sorbonne, ses origines, sa bibliothèque, les débuts de l'imprimerie à Paris et la succession de Richelieu, d'après des documents inédits. 2e éd., corrigée et augmentée. 8o, XIV—279 p. et plan. Paris, Willem. 8 fr. — Tiré à 400 exempl. tous num.: 275 sur pap. vélin (Nos. 126 à 400); 100 sur pap. de Holl. (Nos. 26 à 125); 25 sur pap. de Chine (Nos. 1 à 25).

**Girardot,** de. Félix Thomas, grand prix de Rome, architecte, peintre, graveur, sculpteur. 8o, 28 p. Nantes, imp. Ve. Mellinet.

**Giraud,** M. Ch. Les Bronzes d'Osuna. Remarques nouvelles. gr. 8o, 113 p. Paris, Larose.

**Giry,** A. Notes sur l'influence artistique du roi René. 8o, 16 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley. Extr. de la Rév. crit. d'hist. et de littérature, Nos. 45 et 46.

**Goncourt,** Ed. et J. de. L'Art du XVIIIe siècle. Notules, additions, errata, précédés du titre et de la préface du livre. Livr. conten. 4 eaux-fortes. 4o, IV—67 p. Paris, Dentu. 20 fr. Tiré à 200 exempl. Les cuivres ont été détruits après le tirage.

**Gsell-Fels.** Die Schweiz. Mit Bild. u Zeichn. (in eingedr. Holzschn. u. Holzschntaf.) v. A. Bachelin, J. Balmer, F. Bocion etc. (In 24 Lfgn.) 1. Lfg. fo. (12 S.) München, Bruckmann. 2 M.

**Guimet,** E. Esquisses scandinaves, relation du congrès d'anthropologie et d'archéologie préhistorique. 18o, 261 p. Paris, Hetzel et Cie. 3 fr. Collection Hetzel.

**Guimet,** M. E. Travaux de M. Chabas sur les temps de l'Exode. 8o, 15 p. Lyon, imp. Vingtrinier.

**Gurlitt,** W. Das Alter der Bildwerke u. die Bauzeit d. sogen. Theseion in Athen. Eine archäolog. Untersuchg. 8o. (95 S.) Wien, Gerold's Sohn. 2 M.

**Heuzey,** M. L. La Pierre sacrée d'Antipolis. 8o, 23 p. avec vign. Nogent-le-Rotrou, imp. Gouverneur. Paris. — Extr. du t. 35 des Mém. de la Soc. nationale des antiquaires de France. Papier vergé.

**Italien.** Eine Wanderung von den Alpen bis zum Aetna. In Schildergn. von K. Stieler, Ed. Paulus, W. Kaden, m. Bildern v. G. Bauernfeind, Germ. Bohn, A. Calame etc. Holzschn. v. A. Closs. 17—27. (Schluss-) Lfg. fo. (S. 265—430 m. eingedr. Holzschn. u. Holzschntaf.) Stuttgart, Engelhorn. à 2 M.

**Kinkel,** G. Mosaik zur Kunstgeschichte. Lex.-8o. (XII, 467 S.) Berlin, 1876. Oppenheim. 9 M.

**Klügmann,** Ad. Die Amazonen in der attischen Literatur u. Kunst. Eine archäolog. Abhandlg. Lex.-8o. (VII, 208 S.) Stuttgart, Spemann. 5 M.

**Kraus,** Fr. X. Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen. Beschreibende Statistik im Auftrage des kais. Oberpräsidiums von Elsass-Lothringen herausgeg. I. Band. I. Abth. Mit 109 Holzschn. u. einer photogr. Tafel. gr. 8o. (XVI, 208 S.) Strassburg, C. F. Schmidt. 5 M.

**Kroon,** T. T. Mythologisch woordenboek. Bewerkt naar aanleiding van Terwen, handwoordenboek der mythologie. II. Grieksche en Romeinsche mythologie. 8o. (12 en 804 bl. met houtgrav. tusschen den tekst.) s'Gravenhage, D. A. Thieme. f. 4. 80.

**Kunst u. Künstler** d. Mittelalt. u. d. Neuzeit. Biographien u. Charakteristiken. Unter Mitwirkg. v. Ad. Bayersdorfer, R. Bergau, W. Bode etc. hrsg. v. Rob. Dohme. Mit vielen Illustr. in (eingedr.) Holzschn. 2. Lfg. hoch 4o. (à 5 B. Leipzig, Seemann. à 2 M.

**Lacroix,** P. The Arts in the Middle Ages and at the period of the Renaissance. New édit. 8o, 31 s. 6 d. (Chapman.)

**Lancelat,** D. La Rochelle et son arrondissement. Histoire, description, monuments, paysages. 58 grav. à l'eau-forte, imp. par E. Berthiault, à Tours. fo, 52 p. et 58 grav. dont 25 hors texte. Tours, Mame et fils. 60 fr.

**Le Blant,** E. Tablai égyptiennes à inscriptions grecques. Mémoire accompagné de 69 fig. d'après les monuments originaux. 8o, 48 p. et 18 pl. Paris, Didier et Cie. Extr. de la Rev. archéologique, années 1874—75.

**Le Blant,** M. Ed. Sur une pierre tumulaire portant les mots; Christus hic est. 8o, 15 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Gouverneur; Paris. Extr. du t. 35 des Mém. de la Soc. nat. des antiquairés de France. Papier vergé.

**Lecocq,** G. Etudes archéologiques. Notice sur les stations préhistoriques d'Jtancourt (Aisne). 8o, 13 p. Saint-Quentin, imp. Poette.

— — Saint-Quentin, son histoire et ses monuments. 8o, 47 p. Amiens, Delattre-Lenoel. Extr. de la Picardie.

**Lenormant,** F. Cours d'archéologie à la Bibliothèque nationale (année 1874—75). Leçon d'ouverture. 8o, 30 p. Paris, Ducher et Cie. Extr. de la Revue gén. de l'archit. et des travaux publics, 2e vol., 4e série. 1875.

**Liverani,** Fr. Il ducato e le antichità Longobarde e Saliche di Chiusi. Siena, stab. tip. Mucci, 1875. 8o, p. 304. L. 5.

**Lombardi,** E. Della attinenze fra la scienza e l'arte in Italia — Parte prima: la scienza e l'arte per Dio. Bergamo, stab. tip. Gaffuri e Gatti, 1875. 8o, p. 32. Extr. dagli Atti dell' Ateneo di scienze lettere ed arti di Bergamo.

**Lubbock,** Sir John. L'Homme préhistorique étudié d'après les monuments retrouvés dans les différentes parties du monde, suivi d'une description comparée des moeurs des sauvages modernes. Edition traduite sur la 3e éd. anglaise par Ed. Barbier; suivie d'une conférence sur les troglodytes de la Vézière, par M. P. Broca. Avec 256 fig. intercalées dans le texte. gr. 8o, VI—639 p. Paris, Germer Baillière. 15 fr.

**Mallay,** A. Rapport sur les fouilles archéologiques executées au sommet du Puy de Dôme. 8o, 16 p. Clermont-Ferrand, Thibaud. Extr. des Mém. de l'Académie de Clermont, année 1875.

**Mandin,** J. Une visite aux principaux monuments de Rodez, à l'occasion du congrès scientifique de cette ville. (Rapport présenté à la Société historique et archéologique du Périgord.) Note sur deux vases funéraires trouvés à Riou-Martin (Charente) et à Verteillac (Dordogne). Notes sur l'art du peintre-verrier. 8o, 12 p. Périgueux, imp. Dupont et Cie. Extr. du Bull. de la Soc. historique et archéologique du Périgord.

**Mariette-Bey,** A. Karnak. Étude topographique et archéologique, avec un appendice, comprenant les principaux textes hiéroglyphiques, découverts ou recueillis pendant les fouilles exécutées à Karnak. hoch 4o, 88 S. m. 1 Atlas von 57 Steintaf. in fo., gr. fo., wovon 3 color. u. in Imp.-fo.) Leipzig, Hinrich's Verl. 1 M. 50.

— — Les listes géographiques de pylônes de Karnak, comprenant la Palestine, l'Éthiopie, le pays des Somâl. hoch 4o. (IV, 67 S. m. 3 lith. u. color. Karten in Imp.-fo.) Ebd. 30 M.

**Marlot,** H. Les Antiquités gallo-romaines de la commune de Vic-de-Chassenay (Côte-d'Or). 8o, 23 p. Semur, Verdot.

**Martin,** M. P. Etude sur l'oeuvre d'Emile Galichon. Lue à la séance du 25 mars 1875 de l'Académie de Mâcon. 8o, 32 p. Mâcon, imp. Protat.

Médaillons d'archéologie romaine. Planches grav. par Callot, en 1623. Nancy, imp. lith. Christophe et Cie.

**Medici,** U. La cappella dei principi Corsini in S. Spirito e un quadro di Raffaello De Carli?: memoria storico-artistica. Firenze, tip. P. Capponi, 1875. 8o, p. 80.

**Ménard.** Histoire civile, ecclésiastique et littéraire, de la ville de Nîmes, avec texte et notes, suivie de dissertations historiques et critiques sur ses antiquités, et de diverses observations sur son histoire naturelle. T. 6. 8o, 662 p. Nîmes, imp. Clavel-Ballivet. Ch. vol. 7 fr. L'ouvrage formera 7 vol., il paraît par livr. à 50 c. Les Preuves formeront 2 vol. à part.

**Ménard,** R. L'Art en Alsace-Lorraine. Avec grav. exécutées sous la direction de M. L. Gaucherel, d'après les documents fournis par l'auteur. 4o, 562 p. Paris, Delagrave.

**Michelangelo-Buonarroti.**

— Album Michelangiolesco dei disegni originali di Michelangiolo Buonarroti riprodotti in fotolitografia. Firenze, stab. fotolit. Smorti e C., 1875. 4o obl. L. 20.

— Andreucci, O. La filosofia del concetto nelle opere di Michelangelo Buonarroti: discorso. Firenze, tip. edit. della Gaz. d'Italia, 1875. 16o, p. 28.

— Barzellotti, G. Dell' animo di Michelangelo Buonarroti. Firenze, tip. Carnesecchi, 1875. 8o, p. 26. Estr. dalla Rivista Contemp.

— Benfenati, P. A. Michelangelo Buonarroti: elogio biografico scritto in occasione del quarto centenario celebrato in Firenze nel settembre 1875. Bologna, tip. Marreggiani, 1875. 8o, p. 34. L. —. 50.

— Bonora, T. L'Arca di San Domenico e Michelangelo Buonarroti: ricerche storicocritiche. Bologna, presso G. Romagnoli, 1875. 8o, p. 40.

— Buonarroti, Michelangiolo, il giovine. Sonetto inedito sopra la sua galleria pubblicato da P. Galletti. Firenze, tip. Bencini, 1875. 8o, p. 12.

— Calderini, G. Michelangelo Buonarroti e l'architettura moderna: pensieri. Perugia, tip. Boncompagni e C., 1875. 8o, p. 22.

— Capponi, G. Ritratto di Michelangelo Buonarroti dalla „Storia della Repubblica di Firenze" pubblicato per cura di C. Tommasi. Firenze, tip. di M. Ricci, 1875. 16o, p. 14. L. —. 10.

— Corsini, G. Michelangiolo e il suo quarto centenario: canzone. Firenze, tip. Ricci, 1875. 8o, p. 14. L. 1.

— Esequie del divino Michelangelo Buonarroti: testo di lingua per la prima volta ristampato sull' edizione dei Giunti del 1564. Firenze, tip. della Gaz. d'Italia, 1875. 16o, p. 72. L. 2. Ed. di soli 320 esempl. — Nuova raccolta di operette piacevoli ed istruttive inedite o rare, num. 1.

— Faleni, A. Notizie storiche del David del piazzale Michelangelo, e cenni biografici del C. Papi. Firènze, tip. della Gaz. dei Tribunali, 1875. 8o, p. 40. L. 1.

— Fattori, E. Michelangelo e Dante: studio. Firenze, tip. di M. Cellini, 1875. 16o, p. 208. L. 2.

— Foresi, A. La tomba di Lorenzo e di Alessandro de' Medici aperta il di 1o Marzo 1875: ricordo. Firenze, tip. del Vocabolario, 1875. 16o, p. 16.

— Frediani, C. Ragionamento storico sulle diverse gite che fece a Carrara Michelangiolo Buonarroti. 2. ed. Siena, tip. Lazzeri, 1875. 8o, p. 60. L. 1.

— Gargiolli, C. Michelangiolo. — Roma-Firenze-Italia: canto. Firenze, tip. della Gaz. d'Italia, 1875. 16o, p. 16.

— Giotti, N. Michelangiolo Buonarroti: ode sinfonica: musica del maestro Teodolo Mabellini da eseguirsi sotto la direzione dell' autore nella circostanza del centenario Michelangiolesco. Firenze, tip. Galletti e Cocci, 1875. 16o, p. 16. L. —. 50.

— Gotti, A. Vita di Michelangiolo Buonarroti narrata con l'aiuto di nuovi documenti. 2 vol. Firenze, tip. della Gaz. d'Italia, 1875. 8o, p. XIV. 384, 296. L. 15.

Sämmtliche Gedichte Michelangelo's in Guasti's Text mit deutscher Uebersetzung von S. Hasenclever. Eingeführt durch M. Jordan. 8o. (XVIII, 428 S.) Leipzig, A. Dürr. 1875. 20 M.

— Lockart, J. M. A. Michelangiolo Buonarroti: ode for the quatercentenary celebration. Firenze, tip. dei succ. Le Monnier, 1875. 4o, p. 22.

— Magherini, G. Michelangiolo Buonarroti. Firenze, tip. Barbèra, 1875. 8o, p. XIV-304.

— Marchesi, G. Michelangiolo e le opere sue: sonetti. Firenze, tip. Barbèra, 1875. 8o, p. 20.

— Mercanti, L. Illustrazioni del Castello di Caprese. 2. ed. Firenze, stab. tip. Pellas, 1875. 8o, p. 68 con lit. L. 1. 50.

— Michelangiolo Buonarroti: ricordo al popolo Italiano. Firenze, G. C. Sansoni edit., 1875. 16o, p. XVI-228. L. 2.

— Milanesi, G. Le Lettere di Michelangelo Buonarroti pubblicate con i ricordi ed i contratti artistici per cura di G. Milanesi. Firenze coi tipi dei Succ. Le Monnier, 1875. 4o, p. XII-722. L. 30. — Pubblicato per ordine del Comitato del quarto centenario di Michelangelo Buonarroti.

— Mistrali, Fr. Per la solenne commemorazione nel IV centenario di Michelangiolo Buonarroti: ode a Firenze. Bologna, tip. Militare e delle Scienze, 1875. 16o, p. 12.

— Moda (La) ai tempi di Michelangiolo: indagini per cura della ditta Emilia Bossi. Firenze, tip. della Gaz. d'Italia, 1875. 8o, p. 16.

— Paganucci, L. Parere intorno all' individualità dei due scheletri trovati nel mausoleo scolpito da Michelangiolo e che sta a sinistra di chi entra nella celebre cappella della Basilica di S. Lorenzo a Firenze. Firenze (tip. Fioretti) s. l. n. d. 8o, p. 8. L. —. 50.

— Panzacchi, E. Michelangiolo: canto. Bologna, presso N. Zanichelli, 1875. 8o, p. 16. L. —. 60.

— Passerini, L. La bibliografia de Michelangiolo Buonarroti e gli incisori delle opere sue. Firenze, tip. di M. Cellini, 1875. 4o, p. XII-332. L. 5. — Pubblicato in occasione del quarto centenario di Michelangiolo Buonarroti.

— Pierotti, G. Il piazzale Michelangelo: stanze. Firenze, tip. della Gaz. d'Italia, 1875. 8o, p. 20.

— Raffaelli, F. Di alcuni lavori del Buonarroti esistenti nelle Marche, con cenni biografici di Ascanio Condivi. Fermo, tip. E. Paccasassi, 1875. 8o, p. XXXII.

— Revel, A. La mente di Michelangiolo Buonarroti. Firenze, tip. Claudiana, 1875. 8o, p. 24. L. —. 50.

— Ricordo dei disegni di Michelangiolo Buonarroti: riproduzione in Fotolitografia. Firenze, stab. Fotogr. Smorti e C., 1875. 16o obl. L. 2.

— Springer, A. Michelangelo in Rom 1508—1512. 8o (73 S.) Leipzig, Hirzel. 1875. 2 M.

— Suzzi, C. Pel centenario di Michelangiolo: Ode. Pistoia, tip. Cino dei fratelli Bracali, 1875. 24o, p. 8o.

— Taruffi, R. Michelangiolo poeta: discorso letto la sera del di 11 Settembre 1875 nella sala del Circolo Filologico di Firenze. Firenze, tip. della Gaz. d'Italia, 1875. 16o, p. 38.

— Villa, J. Tutto ha progredito: e l'arte? — Memoria letta in occasione del pranzo artistico internazionale dato nel salone dei Cinquecento a onoranza del centenario di Michelangiolo in Firenze. Firenze, tip. Mariani, 1875. 8o, p. 22.

— Vita (La) di Michelangiolo Buonarroti pittore scultore e architetto nella riccorenza

del suo IV centenario raccontato al popolo Italiano da C. B. e un canto dello stesso autore intitolato „Michelangiolo a San Miniato“. Firenze, tip. Sborgi, 1875. 16o, p. 32. L. —. 10.

— Zobi, A. Discorso sopra un ritratto ad olio rappresentante Michelangiolo Buonarroti. 4e ed. Firenze, tip. Carnesecchi, 1875. 8o, p. 28.

— Zucchetti, L. Nel quarto centenario di Michelangiolo Buonarroti: canzone. Perugia, tip. Bartelli, 1875. 8o, p. 8.

**Montrond,** M. de. Les Architectes et les Sculpteurs les plus célèbres. 4e éd. 12o, 192 p. et grav. Paris, Lefort.

**Ioody,** F. W. Lectures and Lessons in Art; being an Introduction to a Practical and Comprehensive Scheme. Cheap edit. 8o, p. 190. 3 s. 6 d. (Bell & S.)

**Müller u. Mothes.** Illustrirtes archäologisches Wörterbuch d. Kunst d. germanischen Alterthums, d. Mittelalters, sowie d. Renaissance. 6.—10. Lfg. Lex.-8o. (S. 201—400.) Leipzig, Spamer. à 1 M.

Notes pour servir à l'étude de la haute antiquité en Bourgogne. (3e fasc.) Le Tumulus de la Bosse du Meuley, à Chambain (Côte-d'Or); par Ed. Flouest. 8o, 21 p. Semur, imp. Verdot. — Extr. du Bull. de la Soc. des sciences historiques et naturelles de Semur, 1874.

**Ohlenschlager,** F. Verzeichniss der Fundorte zur prähistorischen Karte Bayerns. 1. Thl. Bayern südlich der Donau. gr. 8o. (XXII. 130 S.) München, Lindauer. 2 M.

**Oliver Hurtado,** J. y M. Granada y sus monumentos árabes. Málaga, imp. M. Oliver y Navarro. Libr. M. Murillo. 4o, XXXVIII-624 p. 48 y 52.

**Oudheden,** Friesche. Afbeeldingen van merkwaardige voorwerpen van wetenschap en kunst, gevonden in de archieven, kerken, kasteelen, terpen enz. van Friesland. In 32 platen met hist. toelichtingen, benevens eene geschiedenis van het opgerigte kabinet van oudheden, uitgeg. door het Friesch genootschap van geschied-, oudheid- en taalkunde te Leeuwarden. gr. 4o. (61 bl. m. 32 gekl. gelith. pl.) Leeuwarden, H. Kuipers. f. 9. 60.

**Parker,** J. H. The Archaeology of Rome. Chapter or Part 4: the Egyptian Obelisks. To which is added a Supplement to the first three parts, which form the first volume. 8o. 10 s. 6 d. (Parker.)

Patria Belgica. Liv. 37. Contient: E. M. O. Dognée. Histoire des arts industriels. — A. Pinchard. Gravure de médailles, tapisserie de haut-lisse, dinanderie. — E. Gens. Art héraldique. — H. Hymans. Costumes.

**Piérart,** Z. J. Histoire de Saint-Maur-des-Fossés, de son abbaye, de sa péninsule et des communes des cantons de Charenton, Vincennes et Boissy Saint-Léger, avec le plan détaillé des lieux, des dessins des monuments celtiques, gallo-romains, etc., retrouvés ou existant encore debout sur le territoire; un glossaire, des aperçus archéologiques et étymologiques nouveaux. 8o, VI-642 p. Paris, Claudin. 16 fr.

**Pierret,** P. Dictionnaire d'archéologie égyptienne. 12o, 576 p. Paris, Rollin et Feuardent.

**Piper,** F. De boom des levens, in de schrift, in de kerk, in de kunst. Bewerkt naar een uitvoerige monographie (uit het Hoogd.) door J. J. L. ten Kate. 8o (4 en 35 bl.) Amsterdam, A. van Oosterzee. f. — 40.

**Portfolio (The).** Edited by Ph. G. Hamerton. Vol. for 1875. fo. 35 s. (Seeley.)

**Preller,** L. Griechische Mythologie. 2. Bd. Die Heroen. 3. Aufl. v. E. Plew. gr. 8o. (VI, 537 S.) Berlin, Weidmann. 5 M. (1. u. 2.: 11 M.)

**Quellenschriften** f. Kunstgeschichte u. Kunsttechnik d. Mittelalters u. d. Renaissance, m. Unterstützung d. k. k. österr. Ministeriums f. Kultus u. Unterricht im Vereine m. Fachgenossen herausgeg. v. R. Eitelberger v. Edelberg. 9. u. 10. Bd. gr. 8o. Wien, Braumüller. 11 M. (1—10: M. 35. 40.) Inh.: 9. Donatello, seine Zeit u. Schule. Eine Reihenfolge von Abhandlungen v. H. Semper. Im Anh.: Das Leben des Donatello v. Vasari, übers v. Obigem. Der Tractat d. Francesco Bocchi üb. d. S. Georg d. Donatello, übers. v. C. Cerri. Quellenangaben, Register d. unbestimmten Werke Donatello's, Regesten, Documente, Personen- u. Sachregister. (III, 338 S.) 6 M. — 10. Des Johann Neudörfer, Schreib- u. Rechenmeisters zu Nürnberg, Nachrichten v. Künstlern u. Werkleuten daselbst aus d. Jahre 1547 nebst d. Fortsetzung d. Andr. Gulden, nach d. Handschr. u. m. Anmerkungen herausgeg. v. G. W. K. Lochner. (XXI, 237 S.) 5 M.

**Queux de Saint-Hilaire, de.** Notice sur la vie et les ouvrages de M. L.-M. Normand. 8o, 12 p. et portr. Paris, imp. Malteste et Ce.

**Raymond,** P. Les Artistes en Béarn avant le XVIIIe siècle. Notes et documents. 8o, 193 p. Pau, Ribaut. — Extr. du Bull. de la Soc. des sciences, lettres et arts de Pau. — Tiré à 100 exempl.

— — Mémoire sur les inscriptions des colonnes de l'église de Bielle (Basses-Pyrénées). 8o, 37 p. Pau, Ribaut. — Extr. du t. 35 des Mém. de la Soc. nat. des antiquaires de France. — Papier vergé.

**Reber,** Frz. Geschichte d. neuern deutschen Kunst v. Ende d. vor. Jahrh. bis zur Wiener Ausstellung 1873 m. Berücksicht. d. gleichzeit. Kunstentwicklung in Frankreich, Belgien, Holland, England, Italien u. Russland. 4.—5. Lfg. gr. 8o. (XVI u. S. 385—720.) Stuttgart, Meyer & Zeller. 7 M. 20. (cplt. 14 M. 40.)

**Records of the Past;** being English Translations of the Assyrian and Egyptian Monuments. Vol. 4: Egyptian Texts. 8o, p. 164. Vol. 5: Assyrian Texts. 8o, p. 190 à 3 s. 6 d. (Bagster.)

Relazione annuale sulle operazioni della Società d'incoraggiamento d'arti e mestieri di Milano. Milano, tip. Bernadoni, 1875, 8o, p. 34.

**Riegel,** H. Geschichte d. Wiederauflebens d. deutschen Kunst zu Ende des 18. u. Anfang d. 19. Jahrh. Ein Beitrag zur Geschichte d. allg. Wiedergeburt d. deutschen Volkes. Mit 4 (eingedr.) Holzschn. (Geschichte der deutschen Kunst seit Carstens u. G. Schadow. 1. Thl.) gr. 8o. (XII, 364 S.) Hannover 1876. Rümpler. 8 M.

**Rimmer,** A. Ancient Stone Crosses of England. With 72 Illustr. on Wood. 8o, p. 158. 9 s. (Virtue.)

**Rossi,** D. Le Sphinx de Solliès-Pont et le Défi à M. le colonel Gazan. 8o, 15 p. Draguignan, Gimbert fils.

**Rousselet,** L. India and its Native Princes: Travels in Central India and in the Presidencies of Bombay and Bengal. Carefully revised and edited by Buckle. Containing 317 Illustr. and 6 Maps. fo, p. 580. 63 s. (Chapman.)

**Ruskin,** J. Lectures on Art, delivered before the University of Oxford, in Hilary Term, 1870. 2nd edit. 8o, p. 190. 6 s. (Macmillan.)

**Sammlung** gemeinverständl. wissenschaftlicher Vorträge, herausg. von R. Virchow und v. Holtzendorff. gr. 8o. Berlin. 231. Hft: Das alexandrinische Museum. Eine Skizze aus d. gelehrten Leben d. Alterthums. Vortrag geh. zu Eisenach v. Dr. Weniger. (32 S.) 75 Pf.

**Sauzé,** C. Les Instruments de pierre taillée ou polie, à Bougon et aux environs. 8o, 14 p. Niort, Clouzot. — Extr. des Bull. de la Soc. de statistique, sciences, lettres et arts des Deux-Sèvres.

**Schebek,** Edm. Wallensteiniana in Memoiren, Briefen u. Urkunden. (Aus „Mittheilgn. d. Ver. f. Geschichte d. Deutschen in Böhmen). Lex.-8o. (64 S.) Prag, Mercy. 2 M.

**Schultze,** M. Handbuch d. ebräischen Mythologie. Sage u. Glaube d. alten Ebräer in ihrem Zusammenhang mit d. religiösen Anschauungen anderer Semiten, sowie d. Indogermanen u. Aegypter. gr. 8o. (X. 294 S.) Nordhausen, Förstemann. 5 M.

**Smith,** W. A Dictionary of Christian Antiquities; being a Continuation of the Dictionary of the Bible. Edited by W. Smith and S. Cheetham. Illustrated by Engravings on Wood. (2 vols.) Vol. 1. 8o, p. 906. 31 s. 6 d. (Murray.)

**Stoll,** H. W. Die Götter u. Heroen d. klassischen Alterthums. Populäre Mythologie d. Griechen u. Römer, 2 Thle. in 1 Bd. Mit 42 Abbild. (Holzschntaf.) 5. Aufl. 8o. (XII, 314 u. IV, 268 S.) Leipzig, Teubner. 4 M. 50.

**Story,** W. W. Graffiti d'Italia. 2nd edit. 8o 7 s. 6 d. (Blackwoods.)

**Thausing,** M. Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. Mit Titelkupfer u. mit Illustr. (in eingedr. Holzschn. u. Holzschntaf. in gr. 8o u. qu. gr. 4o), gezeichn. v. J. Schönbrunner, Holzschn. v. F. W. Bader. Lex.-8o, (XVI, 537 S.) Leipzig 1876, Seemann. 22 M.

**Troubat,** J. Document nouveau sur Sébastien Bourdon: minute de son contrat de mariage avec la sœur de Louis Du Guernier, peintre miniaturiste (1641). 4o, 6 p. Paris, Heymann. Extr. de l'Art.

**Van Mol,** J B. Anvers-Guide. Histoire, institutions. Descriptions des monuments et œuvres d'art. 18o, 280 p. avec fig. Anvers J. B. Van Mol. 2 M. 50.

**Van Robais,** A. Notices sur les cimetières francs de Domart-en-Ponthieu, Maisnières-Harcelaines, Martainneville et Waben. 8o, 16 p. Amiens, imp. Glorieux et Cie. — Extr. du Bull. de la Soc. des antiquaires de Picardie, année 1874, no 4.

Vie du duc René II, imprimée à Saint-Dié en 1510. Précédée d'une étude sur l'auteur de la Vie de René II, par H. Lepage, et suivie d'une traduction par M. l'abbé Guillaume. 8o, 42 p. Nancy, imp. Crépin-Leblond. — Extr. du Journ. de la Société d'archéologie lorraine, mai, juin, 1875.

**Vincenti,** C. v. Wiener Kunst-Renaissance. Studien u. Charakteristiken. 8o (VIII, 464 S.) Wien, Gerold's Sohn. 8 M.

**Vuylsteke,** J. Overzicht der Allgemeene kunstgeschiedenis. Bowkunde, beeldhouwkunst, schilderkunst en toonkunst. Naar de derde uitgave van het duitsche werk „Leitfaden f. d. Unterricht in d. Kunstgeschichte“ en andere bronnen, vertaald en ongewerkt. 8o, VIII, 337 p. avec 135 fig. Gand, W. Rogghé. 4 M. 50. — Publ. du „Willems-Fonds“ no 81.

**Weale,** W. H. J. Bruges et ses environs. Description des monuments, objets d'art et antiquités, précédée d'une notice historique. 3e éd. entièrement revue, ornée de deux plans. 18o, XX, 328 p. Bruges, Beyaert-Defoort. 3 M. 50.

**White,** T. P. Archaeological Sketches in Scotland: Knapdale and Gigha. fo. 42 s. (Blackwoods.)

**Woltmann,** A. Geschichte der deutschen Kunst im Elsass. Mit 74 Illustr. in Holzschn. (eingedr. und auf Tafeln.) Lex.-8o (XVI, 330 S.) Leipzig 1876, Seemann. 10 M.

**Worsaae,** J. J. A. La colonisation de la Russie et du Nord Scandinave et leur plus ancien état de civilisation. Essai d'archéologie préhistorique comparative. Traduit par E. Beauvois. — (Extrait des Mémoires de la Société Royale des Antiq. du Nord, 1873 et 1874.) Copenhague, Gyldendal, 1875. 8o, 126 p. f. 1. 88.

**Würdinger,** Jos. Prähistorische Funde in Bayern. Vortrag geh. am 9. Aug. 1875 in der Generalversammlg. der deutschen anthropolog. Gesellschaft. gr. 8o (40 S.) München, (Lindauer.) 80 Pf.

**Ziegler,** Chr. Illustrationen zur Topographie des alten Rom. Mit erläut. Texte f. Schulen hrsg. 3. Hft. 1. u. 2. Abth. qu. fo (4 Chromolith.) Stuttgart, Neff. 6 M.; (I—III, 2: 18 M.)

## Architektur.

Agenda spécial des architectes et des entrepreneurs de bâtiments pour l'année 1876; publié avec le concours de MM. les architectes. Tablettes de poche pour tous les jours de l'année. 10,000 renseignements. 18o, 117 p. Paris, Ve A. Morel & Cie.

**Architektur,** innere u. äussere, u. ausgef. Bauten in Hannover u. Umgegend v. Hase, Hehl u. m. A. Photogr. nach d. Natur. 1. u. 2. Lfg. fo (à 4 Photogr.) Hannover, Helwing à 6 M.

**Bernau,** Fr. Geschichte des alten Schlosses Petschau bei Carlsbad. 16o (111 S. m. 1 Holzschntaf.) Carlsbad, Feller. 1 M.

— — Die Ruine Engelsburg bei Carlsbad. Eine Monographie. 16o (39 S. m. 1 Holzschntaf.) Carlsbad, Feller. Ebd. 1874. 60 Pf.

**Boos,** H. Kurze Beschreibung d. Münsters zu Basel. 8o (14 S. m. 1 Photogr. Basel, Bahnmaier. 80 Pf.

**Bouchard,** J. M. Monographie de l'église et du cloître de Saint-Pierre de Moissac, d'après les notes et les indications de M. Laroque. 8o, 93 p. Toulouse, imp. Sirven.

**Büchner,** M. A. La Cathédrale de Lund et sa légende. 8o, 15 p. Caen, Le Blanc-Hardel. — Extr. du Bull. de la Soc. des beaux-arts de Caen.

**Cardevacque,** A. de. Histoire de l'abbaye d'Auchy-les-Moines. 8o, 255 p. et 2 pl. Arras, Sueur-Charruey. Tiré à 250 exempl. sur pap. ordin. et 50 exempl. sur pap. vergé num.

Cenni (Brevi) sul Duomo di Monreale, sua erezione e posteriori cambiamenti. Palermo, tip. del Giorn. di Sicilia, 1875. 8o, p. 38.

**Cernesson,** M. L. Emile Gilbert, sa vie, ses œuvres. Notice biographique. Lu à la session de 1875 du Congrès des architectes français. gr. 8o, 24 p. Paris, Ducher & Cie. — Extr. des Annales de la Soc. centr. des architectes. 1re série, 2e vol. Non mis dans le commerce.

Château de Blois. Tours, photoglyptie Blaise; Ducher & Cie.

**Croff,** G. B. Progressive American Architecture; presenting in Illustration an extensive Collection of Original Studies for Dwellings, Bank, School, and Office Buildings; also Details of every Feature, exterior and interior, of every character and class, for Town and Country Buildings. All drawn to an intelligible scale. 4o, 97 Plates. New-York. 50 s.

**Cuypers,** P. J. H. Der Dom zu Mainz, seine Gründg., Erweiterg. u. Herstellg. Eine Festschrift zur Jubelfeier d. hochw. Herrn Wilhelm Emanuel, Frhrn. v. Ketteler, Bischofs v. Mainz. fo, (16 S. m. 1 Photogr.) Mainz, Kirchheim. 1 M. 50.

**Deconchy,** M. F. Victor Baltard, sa vie, ses œuvres. Notice biographique. Lu à l'Assemblée générale du 16 avril 1874 de la Société centrale des architectes. gr. 8o, 16 p. Paris, Ducher & Cie. — Extr. des Annales de la Soc. centr. des architectes, 1re série, 1er vol. Non mis dans le commerce.

**Details,** architektonische. Entwürfe v. L. Bohnstedt, C. Dollinger, A. Geul etc. in der Gesammtheit ihrer Details in natürl. Massstabe. Red. u. f. d. Umdruck gez. v. B. Liebold. 2. Jahrg. 2.—4. Hft. (der ganzen Reihe 8., 9. u. 10. Hft.) fo. Halle, Knapp. à 3 M.

**Dohme,** R. Das königl. Schloss in Berlin. In photograph. Aufnahmen von H. Rückwardt, Lichtdr. von Römmler u. Jonas. 1.—7. Lfg. Imp.-fo (à 4 Lichtdr.-Taf.) Leipzig, Seemann. à 20 M.

**Dunraven,** Earl. Notes on Irish Architecture. Edited by M. Stokes. Vol. 1. fo, 84 s. (Bell & S.)

**Entwürfe** der Studirenden des Baufaches am Polytechnikum zu Aachen, angefertigt unter der Leitg. der Prof. d. Anstalt. 3. u. 4. Hft. fo (à 12 Taf. in Aubeldr.) Aachen, Jacobi. à 3 M.

**Fornari,** F. Il Duomo di Milano e la nuova piazza. Guida storica artistica. Milano, tip. del „Monitore de' Teatri", 1875. 32o, p. 132. L. 1.

**Funghini,** V. Voti e pareri sulla facciata del Duomo di Firenze, contro il sistema Tricuspidale: pensieri. Arezzo, tip. di Buonafede Pichi, 1875. 8o, p. 20.

**Galeotti,** L. La facciata di Santa Maria del Fiore: relazione. Firenze, tip. Cellini e C., 1875. 8o, p. 60.

**Hirschberg,** Rhold., u. Osk. **Feierabend.** Die Wohnhäuser d. Bau- u. Spargenossenschaft Arbeiterheim in München. Nach Entwurf u. Ausführung dargestellt, nebst einer Geschichte dieser Genossenschaft. Mit 18 lith. (zum Theil farb.) Taf. (in gr. 4o u. qu. fo.) gr. 4o (54 S.) München, Brissel. 4 M. 20.

**Hittenkofer.** Neuere Dach-Binder. Nach Spannweiten und Unterstützungen im Metermaass systematisch zusammengestellt z. Gebrauche f. Architekten, Baugewerkmeister u. Schüler der Bautechnik. 49 sauber lith. Taf. in fo. u. e. grosse Bogentafel nebst Text. 2. Aufl. fo. (8 S.) Leipzig, Scholtze. 26 M.

— — Praktische Holz-Architektur. Eine Sammlung v. Beispielen zur direkten Nutzanwendg. Zum prakt. Gebrauche f. Zimmerleute, sowie f. Architekten und Schüler der Architektur u. d. Baugewerkes. 2. Sammlg. 5. Hft. (der ganzen Reihe 10. Heft.) gr. 4o. (8 Steintaf. in gr. 4o. u. Imp.-fo.) Leipzig, Scholtze. Subscr.-Pr. à 2 M. 80. Einzelpr. à 4 M.

**Kaemmerling,** H. Der Civilbau. Eine Sammlg. v. Entwürfen zu Privat-Wohngebäuden für Stadt u. Land. In Grundrissen, Façaden, Profilen u. Details f. Architekten, Maurer- u. Zimmermeister. 3. Aufl. 2. Bd. 3. Lfg. fo (6 Steintaf. m. 1 Bl. Text.) Berlin, Nicolai's Verl. 6 M.

**Knäbel,** A. Villen u. Wohngebäude. Ausgeführte u. projektirte Original-Entwürfe mit Grundrissen, Durchschnitten u. Details nebst erläut. Text. 3 Lfgn. fo (12 S. m. 25 Steintaf.) Leipzig, Scholtze. à 4 M.

**Lucas,** Ch. Architecture et archéologie. Caïus Mutius et les temples de l'Honneur et de la Vertu à Rome. 2e étude antique. gr. 8o, 20 p. Paris, Ducher & Cie. — Extr. des Annales de la Soc. centrale des architectes, 1re série, 1er vol., année 1874.

**Lucot,** M. l'abbé. L'Eglise de Jalons, sa crypte et ses vitraux. 8o, 16 p. Châlons, imp. Martin.

**Lübke,** Wilh. Geschichte der Architektur. 5. verm. u. verb. Aufl. 2.—20. (Schluss-) Lfg. Lex.-8o, (mit eingedr. Holzschn. Leipzig, Seemann. à 1 M.

**Lützow u. Tischler.** Wiener Neubauten. Unter Mitwirkg. der Archit. H. v. Ferstel, E. u. H. v. Förster, Th. v. Hansen etc. herausgeg. v. C. v. Lützow u. L. Tischler. Gest. unter Leitung v. Ed. Obermayer. 6. u. 7. Hft. fo, (15 Kupfertaf. m. 2 Bl. Text.) Wien, Lehmann & Wentzel. à 8 M.

— — Dasselbe, französische Ausgabe. à 8 M.

**Maujarres,** J. Teoria estética de la arquitectura. Obra premiada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, imp. Tello. 4o. 84 p. y dos lám.

**Montecchini,** P. Su alcune questioni della sezione di Architettura trattate nei congressi degli Architetti, osservazioni, documenti e proposte. Pesaro, tip. di G. Federici, 1875. 8o, p. 56.

**Mothes,** O. Illustrirtes Baulexikon. Prakt. Nachschlagebuch f. Architekten, Maurer u. Zimmerleute etc. 3. Aufl. 36.—42. Lfg. Lex.-8o. (3. Bd. S. 33—256 m. eingedr. Holzschn.) Leipzig, Spamer. à 50 Pf.

**Nuitter,** Ch. Le nouvel Opéra. Ouvr. conten. 59 grav. sur bois et 4 plans. 2e éd, 18o, 263 p. Paris, Hachette & Cie. 3 fr.

**Paulus** d. Silentiariers Beschreibung der Hagia Sophia oder d. Tempels der göttl. Weisheit. Uebers. u. mit Anmerkgn. begleitet v. Joh. Jak. Kreutzer. Mit ein. (lith.) Grundrisse der Kirche. gr. 8o. (IX, 77 S.) Leipzig, T. O. Weigel. 1 M. 50.

**Pfeifer,** H. Das Kloster Riddagshausen bei Braunschweig am 19. Jan. 1875. gr. 8o. (39 S.) Wolfenbüttel, Zwissler. 75 Pf.

**Prutz,** H. Aus Phönizien. Geograph. Skizzen u. histor. Studien. Mit 4 lith. Kartenskizzen u. ein. (lith.) Plan. gr. 8o. (XXXIII, 418 S.) Leipzig 1876, Brockhaus. 8 M.

**Roussel,** P. D. Histoire, description du château d'Anet depuis le Xe siècle jusqu'à nos jours, précédée d'une notice sur la ville d'Anet, terminée par un sommaire chronologique sur tous les seigneurs qui ont habité le château et sur ses propriétaires, et contenant une étude sur Diane de Poitiers. Ouvrage orné de lettres majuscules, entêtes de pages, bois, fleurons et 53 pl. hors texte. 4o, III, 215 p. Paris, Ve A. Morel & Cie. 70 fr. Tiré à 500 exempl.

**Saint-Aignan,** L. de. Le Temple de Salomon, sa description d'après les découvertes récentes de la palestinologie et de l'égyptolo-

gie. 8o, 22 p. Paris, bureaux des Annales de philosophie chrétienne. — Extr. des Annales de phil. chrét.

**Sammlung** ausgeführter bürgerl. Wohnhäuser in Façaden. Grundrissen, Durchschnitten u. Details. 4. Aufl. 8 Lfgn. fo. (à 6 Steintaf.) Leipzig, Scholtze. à 3 M.

**Schilking,** B. Oldenburg-Album. 6 Ansichten u. Titelbild in Lichtdr. ausgef. v. Römmler u. Jonas. qu. gr. fo. Oldenburg, Schulze. 15 M.

**Schmitz,** F. Der Dom zu Köln, seine Construction u. Ausstattung. Histor. Text von L. Ennen. 21. u. 22. Lfg. Imp.-fo. (11 lith. u. chromolith. Taf.) Köln u. Neuss, Schwann, à 6 M.

**Schubert,** F. C. Rath- u. Pfarrhäuser, Kirchen, Kapellen u. Schulen. Entwürfe ausgeführter und projektirter Kommunal-Bauten. 2. Hft. Imp.-4c. (2 S. mit 10 Steintafeln.) Leipzig, Scholtze. à 6 M.

**Seidel,** G. F. Die kgl. Residenz in München. Mit Unterstützg. Sr. Maj. des Königs Ludwig II. v. Bayern. In Kupferst. v. Ed. Obermayer u. Farbendrucken v. Winckelmann & Söhne. 4. Lfg. Imp.-fo. (5 Kupferst.) Leipzig, Seemann. Ausg. m. d. Schrift auf weiss. Pap. à 14 M.; Ausg. vor d. Schrift auf weiss. Papier m. breitem Rande à 30 M.; (Pracht-) Ausg. vor d. Schrift auf chines. Papier mit breitem Rande 45 M.

**Setticelli,** L. Sguardo storico sulla facciata del Duomo in Firenze e considerazioni relative ai concorsi e giudizij emessi negli anni 1863, 1864, 1867. 2. ed. Firenze, tip. Cooperativa, 1875. 16o, p. 196. L. 1 30.

**Sharpe,** E. Illustrated Papers on Church Architecture. No 1, April 1875: Cistercian Architecture. 4o, 7 s. 6 d. (Spons.)

**Stubenvoll,** B. Die Basilika und das Benedictinerstift St. Bonifaz in München. Festschrift zum 25jähr. Jubiläum. gr. 8o. (212 S. m. 1 Lichtdr.) München, Stahl. 2. M. 60.

**Studien,** architektonische. Herausg. v. Architekten-Verein am königl. Polytechnikum in Stuttgart. 25.—27. Hft. od. 5. Jahrg. 1.—3. Hft. gr. fo (à 6 autogr. Taf.) Stuttgart, Wittwer. à 2 M. 40.

**Sunaert,** A. P. & L. **Debbaut.** Recueil de 24 planches de modèles de portes et fenêtres, à l'usage des architectes, constructeurs, entrepreneurs, menuisiers, etc., ainsi que des écoles industrielles, de dessin. Avec la traduction flamande. Liv. 1 et 2, 12 pl. in fo. Gand, W. Rogghé. La liv. 3 fr.

**Taschenbibliothek,** deutsche bautechnische. 5. u. 6. Hft.: Der Schulhausbau. Bearb. von Hittenkofer. Mit 86 (eingedr.) Holzst. 2 Hfte. (140 S.) 7. Heft: Die Bauten von Stein. Bearb. von E. H. Hoffmann. (48 S. m. eingedr. Holzschn.) 8o. Leipzig, Scholtze. à 2 M.

**Tiersot,** E. Histoire et description de l'église de Brou. Précédées d'une préface par L. Blanc. 8o. carré, XII, 88 p. et grav. Bourg, imp. Chambaud.

**Tietz,** Osc. Entwürfe zu ausgeführten Gebäuden. Enth. städt. u. ländl. Wohngebäude. Hôtels, Villen, Zirken, Theater, öffentl. Vergnügungslokale u. s. w. in Ansichten, Grundrissen, Profilen u. Details. Für Architekten, Maurer- u. Zimmermeister, Bauunternehmer u. s. w. (In 7 Hftn.) 1.—6. Heft. fo (à 1 Bl. m. 6 Steintaf.) Leipzig, Scholtze. à 3 M.

**Ungewitter,** G. Lehrbuch d. gothischen Constructionen. 2. unveränd. Aufl. 3. u. 4. Lfg. gr. 8o. (XXII u. S. 321—639.) m. Atlas. fo. (26 Steintaf.) Leipzig, T. O. Weigel. à 9 M.

**Verschelde,** Ch. Les anciennes maisons de Bruges dessinées d'après les monuments originaux. 4o, 32 p. et 40 pl. sur teinte chine. Bruges, Beyaert-Defoort. 20 M.

**Viollet-le-Duc,** E. Description du château de Coucy. 4e éd., compl. ref. et augm. 8o, 31 p. Paris, Ve A. Morel et Ce.

— — M. Dictionnaire raisonné de l'architecture française, du XIe au XVIe siècle. 2e éd. T. 3 et 4, illustr. de 765 grav. 8o, 1036 p. Paris, A. Morel.

— — On Restauration; and a Notice of his Works in connection with the Historical Monuments of France, by Ch. Wethered. 8o, p. 110. 2 s. 6 d. (Low.) — An English version of the article, ‚Restauration', reprinted from ‚Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française'.

— — Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours; texte et dessins par Viollet-le-Duc. gr. 8o, 376 p. Paris, Hetzel et Ce. 9 fr.

**Wierda,** Hz., S. Gids van de Belgische industrie met betrekking tot de bouwkunde, en wel in het bijzonder hare steen-, marmer-, lei-, kalk- en glasproductie. Bewerkt naar opgaven van J. S. J. Bottemanne. gr. 8o. (VII en 81 bl.) Amsterdam, C. L. Brinkman. f. 1. 25.

**Wohnsitze,** die ländlichen, Schlösser u. Residenzen d. ritterschaftl. Grundbesitzer in der preussischen Monarchie, nebst d. kgl. Familien-, Haus-, Fideicommiss- und Schatull-Gütern in naturgetreuen, künstlerisch ausgeführten farb. Darstellgn. nebst begleit. Text. Hrsg. v. Alex. Duncker. 261—264. Lfg. qu.-fo. (à 3 Chromolith. m. 3 Bl. Text.) Berlin, A. Duncker. à 3 M. 75.

— dasselbe. Rheinprovinz. 29. u. 30. Lfg. qu.-fo. (à 3 Chromolith. m. 3 Bl. Text.) Ebd. à 4 M. 25.

**Woodward,** B. B. Windsor Castle, Picturesque and Descriptive. 23 Photographs. fo. L. 5. 5 s. (Ward & L.)

## Sculptur.

**Courajod,** L. Une statue de Louis XV exécutée par J. B. Lemoyne pour la ville de Rouen. 8o, 15 p. Paris, Menu. — Extr. de la Gaz. des Beaux-Arts, juillet 1875.

**Delâtre,** L. L'enlèvement de Polyxène group de grandeur colossal exécuté en marbre par M. Pio Fedi, placé sous le portique d'Orcagna à Florence. Florence, imp. Ducci, 1875. 8o, p. 8.

— — The rape of Polyxena a group in marble, of colossal size executed by Pio Fedi it is seen at the loggia of Orcagna, Florence. Florence, E. Ducci, 1875. 8o, p. 8.

**Heuzey,** L. Recherches sur un groupe de Praxitèle d'après les figurines de terre cuite. 8o, 19 p. Paris, imp. Claye. — Extr. de la Gaz. des beaux-arts, septembre 1875.

**Lanzone,** R. Descrizione di una statuetta di bronzo rappresentante il re Usarkan I, XXII dinastia Bubastite, 959 av. C. Torino, lit. Sociale, 1875. 8o, p. 28. — Ed. in litogr.

**Leblanc,** J. Découverte de deux inscriptions et d'une statue en bronze à Vienne. 8o, 8 p. Vienne, imp. Timon. — Extr. du Moniteur viennois, 5 février 1875.

**Le Véel,** A. Quelques observations sur Jeanne d'Arc au point de vue de sa représentation plastique. 8o, 14 p. Paris, imp. A. Chaix et Ce.

**Reiset,** F. Le Groupe en marbre de l'église Notre-Dame à Bruges. 8°, 8 p. Paris, imp. De Mourgues frères.

**Rietschel,** Ernst, the Sculptor, and the Lessons of his Life: an Autobiography and Memoir. By Andr. Oppermann. Translated from the German by G. Sturge. 8°, p. 214. 5 s. (Hodder & S.)

## Malerei.

**Arundel society.** Sec. ann. publications 1875: Stephan Lothener, The annunciation; Jacopo d'Avanzo, S. Lucy sentenced to death by the Roman Praeter. Chromolithogr.

**Augerot,** A. d'. Histoire de la peinture. 12°, 122 p. et grav. Limoges, Barbou fr.

**Biechy.** La Peinture chez les Romains et les Egyptiens. 12°, 143 p. et grav. Limoges, Barbou fr. — Bibl. chrét. et morale.

**Boudrot,** M. J. Bapt. Chef d'œuvre de la peinture flamande au XV$^e$ siècle. Monographie. Le Jugement dernier, retable de l'hôtel de ville de Beaune. Orné de 2 pl. à l'eau-forte. 4° à 2 col., 60 p. Beaune, Batault-Morot.

**Callcott,** Sir A. W. Pictures. With Descriptions and a Biographical Sketch of the Painter by J. Dafforne. 4°, p. 66. 21 s. (Virtue.)

**Chini,** L. Vita di Giotto nuovamente scritta e dedicata ai suoi compaesani. Firenze, tip. e lit. di G. Carnesecchi e figli, 1875. 16°, p. 48.

**Contreras,** R. Ligero estudio sobre las pinturas de la Alhambra. Madrid, impr. de Noguera, à cargo de M. Martinez. En 4°, 24 p. 3 y 4.

**Correggio,** Antonio Allegri da. From the German of Jul. Meyer. Edited, and with an Introduction, by Ch. Heaton. 8°, p. 330. 31 s. 6 d. (Blackwoods.) Illustr. with 20 photogr.

**Crowe,** J. A. u. G. B. **Cavalcaselle.** Geschichte der altniederländischen Malerei. Deutsche Orig.-Ausg. bearb. v. A. Springer. Mit 7 (phototyp. u. lith.) Taf. (in gr. 8° u. qu. gr. 4°.) gr. 8°. (XII, 462 S.) Leipzig, Hirzel. 15 M.

**Cruikshank,** G. Cruikshankiana: a Collection of the most celebrated Works of G. Cruikshank. f°. 42 s. (F. Bentley.)

Diccionario pictorico. Biografias de los hombres que más se han distinguido en la pintura, dibujo y grabado, desde la más remota antigüedad hasta nuestros dias. Recapilado por una sociedad de amantes de las bellas artes. T. I. Sevilla, Juan Moyano, editor. 4°, 350 p. Madrid, Murillo. 25 y 28.

**Dufour,** V. La Danse macabre, composée par Jehan Gerson, peinte en 1425 au cimetière des Innocents. Facsimile de l'édition de 1484, précédé de recherches. 4°, 23 p. Paris, Willem.

**Eastlake,** Sir Ch. Pictures of. With a Biographical and Critical Sketch of the Artist by W. Cosmo Monkhouse. 4°, 21 s. (Virtue.)

English Painters of the Georgian Era: Hogarth to Turner. Biographical Notices of the Artists. Illustr. with 48 Permanent Photogr. after their most celebrated Pictures. 4°, 18 s. (Low.)

Etchings from the National Gallery: 18 Plates after Masaccio, Bellini, Giorgione, Moroni, Mantegna, Velasquez, Rembrandt, Cuyp, Maes, Hobbema, Reynolds, Gainsborough, Turner, and Landseer. With Notes by R. N. Wornum. f°. 31 s. 6 d. (Seeley.)

**Gallerie,** illustrirte, berühmter Männer u. Frauen aller Völker u. Zeiten. 4.—6. Hft. (Gutenberg, v. M. Roderich; — Dürer, u. Rafael, v. J. Hübner.) Mit je 4 Holzschntaf. nach Orig.-Zeichngn. gr. 8°. Dresden, Th. Meinhold. à M. —. 75.

**Gonse,** M. L. Le Portrait d'homme du musée de Montpellier. 8°, 8 p. Paris, imp. Claye. — Extr. de la Gaz. des beaux-arts, août 1875.

**Hall,** S. P. Sketches from an Artist's Portfolio. f°. 63 s. (Low.)

**Houssaye,** A. Les Peintres du cabaret. Van Ostade, sa vie et son œuvre. Avec 20 eaux-fortes par Van Ostade, Ch. Jacque et Subercase. gr. 8°, 16 p. St-Germain, J. Maury et C$^e$. — Tiré à 100 exempl. num.

**Jugenderinnerungen** eines alten Mannes (Wilh. v. Kügelgen.) 7. Abdr. gr. 8°. (VIII, 498 S. Berlin 1874, Hertz. 6 M.

**Klassiker,** die, der Malerei. Eine Sammlg. ihrer berühmtesten Werke m. erläut. Texte f. Künstler, Freunde der Kunst u. Lehrer der Kunstgeschichte. Hrsg. v. P. F. Krell, unter Mitwirkg. v. O. Eisenmann. In unveränderl. Photogr.-Druck ausgef. v. M. Rommel. (In ca. 30 Lfgn.). 1.—3. Lfg. gr. f°. (à 2 Bl. Photographien m. Text. gr. 4°. S. 1—20.) Stuttgart, Neff. à 2 M. 50.

**Lecocq,** Ch. Documents inédits sur M. Q. de La Tour, publiés d'après les Archives municipales. 8°, 66 p. et portr. Saint-Quentin, imp. Poette. Tiré à 50 exempl.

**Ménard,** R. French Artists of the Present Day: Notices of some Contemporary Painters. With 12 Facsimile Engravings from Pictures. f°. 21 s. (Seeley.)

**Mulready,** Wm. Pictures. With Descriptions by Jas. Dufforne. 4°. 21 s. (Virtue.)

**Musée Français.** Fifty of the Finest Examples of the Old Masters from this famous Collection. Reproduced in Permanent Woodburytype. With Descriptive Letterpress. f°. 42 s. (Bickers.)

**Raphael Santi**'s Decken-Gemälde der Stanza dell' Eliodoro im Vatican. Nach d. Zeichngn. N. Consoni's gest. v. L. Gruner u. Th. Langer. Mit erläut. Vorw. v. C. Ruland. Hrsg. v. L. Gruner. qu. gr. f°. (7 S. m. 5 Stahlst. u. 1 Chromolith.) Dresden. (Leipzig, Arnold.) 40 M.

Ricordo di Pietro Vaini, pittore romano morte a New-York. Roma, tip. Bencini, 1875. 8°, p. 16.

**Scott,** Wm. B. Pictures by Venetian Painters. With Notices of the Artists and Subjects engraved. f°. 21 s. (Routledge.)

**Shedd,** Mrs. J. H. Famous Painters and Paintings. Illustr. 8°. Boston. 25 s.

**Uhde,** Herm. Erinnerungen u. Leben der Malerin Louise Seidler (geb. zu Jena 1786, gest. zu Weimar 1866.) Aus handschriftl. Nachlass zusammengestellt u. bearb. 2. umgearb. Aufl. gr. 8°. (X, 396 S.) Berlin, Hertz. 7 M.

**Viardot,** L. Les Merveilles de la peinture. 3$^e$ éd., 1$^{re}$ série, contenant 24 vign. sur bois par Paquier. 18°, 347 p. Paris, Hachette et Cie. 2 fr. 25 c. Bibl. des merveilles.

**Woermann,** K. Die Landschaft in der Kunst der alten Völker. Eine Geschichte der Vorstufen u. Anfänge der Landschaftsmalerei. Lex.-8°. (VII, 431 S. m. 10 Steintaf. München 1876, Th. Ackermann. 12 M.

## Wappenkunde, Münz-, Medaillen-, Siegel- und Gemmenkunde.

**Belleval**, de. Nobiliaire de Ponthieu et de Vimeu. 2e éd., revue, corrigée et augmentée. 8°, à 2 col., 476 p. Paris, Bachelin-Deflorenne.

**Boucher de Molandon**, M. Note sur un gros tournois de saint Louis, trouvé à Reuilly, commune de Chécy (Loiret). 2e éd., revue. 8°, 6 p. Orléans, Herluison. Extr. du Bull. de la Soc. arch. et hist. de l'Orléanais.

**Bretagne**, M. Découverte de monnaies lorraines à Sionviller. 8°, 22 p. et pl. Nancy, imp. Crépin-Leblond. Extr. des Mém. de la Soc. d'archéologie lorraine.

**Burke**, Sir B. Genealogical and Heraldic Dictionary of the Peerage and Baronetage of the British empire. 38th ed. 8. 38 s. (Harrison.)

**Catalogue** of oriental coins in the British Museum. Vol. 1 gr. 8°. London. (Berlin, Asher & Co.) 12 M. — Inhalt: The coins of the eastern Khaleefehs in the British Museum. By Stanley Lane Poole. Ed. by Reginald Stuart Poole. (XX, 263 S. m. 8 phototyp. Taf.)

**Chabouillet**, A. Notice sur une médaille inédite de Ronsard par Jacq. Primavera, suivie de recherches sur la vie et les œuvres de cet artiste. 8°, 66 p. Orléans, imp. Jacob. Extr. du t. 15 des Mémoires de la Societé archéologique et historique de l'Orléanais.

**De Schodt**, A. Le chapitre de la cathédrale de Saint-Lambert, à Liége, et ses méraux ou jetons de présence. 8°. 125 p. et 2 pl. Bruxelles, imp. Gobbaerts.

**Ducrocq**, M. Th. Le Sesterce et l'histoire de sa fabrication dans le monnayage romain, à propos du sesterce du trésor de Vernon. 8°, 16 p. Paris, E. Thorin. Extr. du 38e vol. des Mém. de la Soc. des antiqu. de l'Ouest.

**Fernandez y Gonzalez**, M. Las monedas falsas. (Memorias de un cambiante.) Madrid, U. Manini, ed. 8°, 272 p. Murillo. 4 M.

**Froidefond de Boulazac**, A. de. Quelques mots sur les armoiries de la ville et de la cité de Périgueux pour faire suite à l'Armorial de la noblesse du Périgord. 8°, 12 p. et 1 pl. Périgueux, imp. Dupont et Cie. Extr. du Bull. de la Soc. hist. et arch. du Périgord.

**Grotefend**, H. Ueber Sphragistik. Beiträge zum Aufbau der Urkundenwissenschaft. gr. 8°. (54 S.) Breslau, Max & Co. 1 M.

**Hartmann-Franzenshuld**, E. Edler v. Die heraldische Kunst im Wiener Minoriten-Necrologium. Eine Quelle f. österr. Heraldik d. Mittelalters. Wappenstudie. Mit 8 Bildtaf. (in Holzschn.) u. 14 in d. Text gedr. (Holzschn.-)Illustr. (Aus: „Jahrbuch 1874 d. herald.-genealog. Vereins Adler in Wien.") Imp.-4. (15 S.) Wien, 1874. (Sintenis.) 3 M. 60.

— — Heraldische Studien. Ein Vortrag. Mit 6 (eingedr.) Holzschn. u. 1 (chromolith.) Taf. gr. 4°. (20 S.) Wien, 1874. (Sintenis.) 1. 60.

— — Ueber das Studium der Heraldik. (Aus: „Heraldisch-genealog. Zeitschr.") gr. 8°. (20 S.) Wien, 1873. (Sintenis). — 60.

**Heffner**, C. Die deutschen Kaiser- u. Königssiegel nebst denen der Kaiserinnen, Königinnen u. Reichsverweser. 162 getreue Abbildgn. in Lichtdr. (auf 30 Taf.) m. beschreib. Texte. f°. (XIII, 48 S.) Würzburg, Stahel. 45 M.

**Jungk**, H. Die bremischen Münzen. Münzen u. Medaillen d. Erzbisth. u. der Stadt Bremen m. geschichtl. Einleitg. Mit 39 (lith. u. phototyp.) Taf. Hrsg. v. d. hist. Gesellschaft d. Künstlervereins. Lex.-8°. (X, 408 S.) Bremen, Müller's Verl. 30 M.

**Lehr**, E. Essai sur la numismatique suisse. 8°, 115 p. et 5 pl. Paris, imp. Arnous de Rivière et Cie. Extr. de la Revue numismatique, nouv. série, t. 15, 1874.

**Lepage**, H. Notes et documents sur les graveurs de monnaies et médailles et la fabrication des monnaies des ducs de Lorraine depuis la fin du XVe siècle. 8°, 229 p. et 4 pl. Nancy, Wiener. Extr. des Mém. de la Soc. d'archéologie lorraine.

**Mommsen**, Th. Histoire de la monnaie romaine. Traduite de l'allemand par le duc de Blacas et publiée par J. de Witte. T. 4e et dernier. 4°, CCXIX—119 p. et. pl. 21 à 40. Paris, Franck.

**Pettenegg**, Ed. G. Frhr. v. Zur Epitafik v. Tirol. Mit 23 Abbilgn. (Zinkogr.-Taf.) (Aus „Jahrb. d. herald.-genealog. Vereines ‚Adler' in Wien.") gr. 8°. (91 S.) Wien. (Innsbruck, Wagner.) 6. —

**Portioli**, A. Il medagliere dei Marchesi di Bagno di Mantova. Mantova, stab. tip. Eredi Segna, 1875. 16°, p. 30.

**Raymond**, P. Sceaux des archives du département des Basses-Pyrénées. 8°, 390 p. Pau, Ribaut. Extr. du Bulletin de la Société des sciences, lettres et arts de Pau. — Tiré à 100 exempl.

**Siebmacher's**, J., grosses u. allg. Wappenbuch in e. neuen vollständig geordneten u. reich verm. Aufl. m. herald. u. historisch-genealog. Erläutergn. neu hersg. 130.—134. Lfg. gr. 4°. (96 S. m. 92 Steintaf.) Nürnberg, Bauer & Raspe. Subscr.-Pr. à 6 M. Einzelpr. à 7 M. 50.

**Statuts** de l'Académie Héraldico-généalogique italienne. Pise, typ. Héraldique, 1875. 8°, p. 20.

**Tommasini**, V. Di alcune monete inedite in oro de' Selgiukidi di Persia: memoria prima. Firenze, tip. dei Succ. Le Monnier, 1875. 8°, p. 22.

**Van Bastelaer**, D. A. Les armes et les sceaux de Charleroi. Recherches sur les vraies et légitimes armoiries de cette ville et sur le blason apocryphe qui leur a été substitué au XIXe siècle. 8°, 92 p. et 4 pl. Mons, H. Manceaux. 2 Fr.

## Schrift, Druck und graphische Künste.

**Apell**, A. Nachträge u. Berichtigungen zum Werk d. Malers u. Radirers Johann Christoph Erhard. Mit e. Rad. gr. 8°. (16 S.) Leipzig, Danz. 1 M. 50.

**Baker**, W. S. The Origin and Antiquity of Engraving. With some Remarks on the Utility and Pleasures of Prints. With Heliotype Illustr. 4°. (Boston.) 25 s.

**Baudet**, P. J. H. Notice sur la part prise par Willem Jansz. Blaeu (1571—1638) dans la détermination des longitudes terrestres. gr. 8°. (19 bl. en uitsl. facs.) Utrecht, K. A. Manssen. (Nicht im Handel.)

— — Notice sur les cartes en bosse du XVIe siècle. gr. 8°. (20 bl.) Utrecht, K. A. Manssen. (Nicht im Handel.)

**Braun**, H. Heine'sche Lieder im Bilde. Silhouetten. 2. Lfg. gr. f°. (8 Steintaf.) Berlin, A. Duncker. 9 M. (1. u. 2.: 19 M. 50.)

**Burty**, Ph. Eaux-fortes de Jules de Goncourt. Notice et catalogue. f°, XVIII-26 p., 20 pl.

à l'eau-forte et 11 grav. sur bois dans le texte. Paris, Delagrave. — Les Eaux-fortes ont été tirées à 2 exempl. sur peau de vélin, 100 exempl. sur pap. du Japon et 200 exempl. sur pap. vergé.

**Dies,** A. C., Ch. **Reinhart,** J. **Mechau.** Collection ou suite de vues pittoresques de l'Italie, dessinées d'après nature èt gravées à l'eau forte à Rome. (Cont. 72 pl.) (18 Livr.) 1 Livr. gr. fo. (4 Stahlst. m. 1 Bl. Text.) Nürnberg, Lotzbeck. 6 M.

**Ducos du Hauron,** L. L'Héliochromie; découvertes, constatations et améliorations importantes. Lettre à M. le président de la Société française de photographie. 8o, 15 p. Agen, imp. Noubel.

**Du Mast,** P. Jacques Callot. gr. 4o, 36 p. Nancy, Berger-Levrault et Ce.

— — Jacques Callot. 8o, 51 p. Nancy, imp. Berger-Levrault et Ce. — Extr. des Mémoires de l'Académie de Stanislas.

**Flaxman,** J. 62 Umrisse zu Homer's Ilias u. Odyssee. Nach d. engl. Original gezeichnet v. L. u. J. Schnorr. 7. Aufl. qu.-Lex-8o. (62 Stahlst.) Stuttgart, Göschen. 4 M.

**Gay,** J. Quelques femmes bibliophiles: notes sur des Collections de livres possédées par des femmes à diverses époques. Bordighère, J. Gay et C., edit., 1875. 16o, p. VIII-120.

**Goethe's Faust.** 1. Thl. Mit Bildern u. Zeichnungen v. A. v. Kreling. 3. u. 4. Lfg. fo. (S. 41—72 m. eingedr. Holzschn. u. 4 Photogr.) München, Bruckmann. à 12 M. 50.

— — Outlines to 26 Etchings. By M. Retzsch. 4o. 10 s. 6 d. (Low.)

Grabador al agua fuerte (El). Coleccion de obras originales y copias de las selectas de autores espanoles, grabadas y publicadas por una sociedad de artistas. Madrid. Tomo I. En fólio mayor, 5 hojas de texto y 48 láminas, estampadas en la Calcografia nacional. Libreria de Murillo. — Pruebas de artista (Nos 1 à 20) 360 y 380. Id. ántes de la letra (Nos 21 à 50) 240 y 260. Id. con letra 144 y 164.

**Grabador** mayor. Cuaderno XIII. Núm. 1 al 20 30—33, Núm. 21 al 50 20—23, Núm. 51 en adelante 12—15. — Este cuaderno contiene 4 lám. grabadas por los Sres. Galvan, Tórras, Martinez, Espinosa y Maura.

**Hamerton,** Ph. G. Etching and Etchers. New edit. Illustr. 8o, p. 480. 21 s. (Macmillan.)

— — The Etcher's Handbook. 2nd edit. 8o. 5 s. (Roberson.)

— — The Sylvan Year: Leaves from the Note Book of R. Dubois. With 20 Etchings by the Author and other Artists. 8o, p. 252. 12 s. 6 d. (Seeley.)

Héliogravure Amand-Durand. Eaux-fortes et gravures des maîtres anciens tirées des collections les plus célèbres et publiées avec le concours d'Ed. Lièvre. Notes par G. Duplessis. 5e vol. 2e série. Paris, Amand-Durand.

**Henriet,** F. C. Daubigny et son œuvre gravé. Eaux-fortes et bois inédits par C. Daubigny, Karl Daubigny, Léon Lhermitte. Héliogravures Durand d'après des pièces rares de l'œuvre de Daubigny, etc. gr. 8o, 216 p., 8 grav. et portr. Paris, A. Lévy.

**Hiddemann,** F., u. H. **Lüders.** Illustrationen zu Fritz Reuter's Werken. In Holzschn. ausgeführt v. R. Brend'amour, A. v. Steindel u. A. Mit einer Einleitung v. O. Glagau. 2. Aufl. gr. 4o. (24 S. m. 75 Holzschnitttaf.) Berlin, Grote. 15 M.

**Hildebrandt,** Ed. Aus Europa. Neue Sammlg. v. Aquarellen. (In ca. 4 Lfgn.) 1 Lfg. (5 Chromolith.) Imp.-fo. Berlin, R. Wagner. 60 M.; einzelne Bl. à 15 M.

Imitation (l') de Jésus-Christ (les quatre livres). Traduction de M. de Marillac, publiée par les soins de D. Jouaust. Préface par M. E. Caro. Dessins hors texte par H. Lévy, gravés à l'eau-forte par Waltner; ornements par H. Giacomelli. 8o, XXX-264 p. Paris, Libr. des Bibliophiles. 30 fr. — Tiré à 750 exempl., plus 25 exempl. sur pap. de Chine (Nos 1 à 25), 25 exempl. sur pap. Whatman (Nos 26 à 50), avec épreuves des grav. avant la lettre, au prix de 60 fr. — Il a été fait en outre un tirage sur grand papier (form. soleil), ainsi composé: 10 exempl. sur pap. Whatman, 100 exempl. sur pap. vergé, avec les grav. en double épreuve avant et avec la lettre, à 50 fr.

**Keble,** J. The Christian Year. With 12 Illustr. by Fr. Overbeck, reproduced in Permanent Photography. New. edit. 12o. 6 s. (Bickers.)

**Konewka,** P. Lose Blätter. 5 Silhouetten. 2. Aufl. gr. 4o. (5 Holzschntaf. in gr. 4o. u. gr. fo. m. 2 Bl. Text.) Berlin, Bette. 5 M.

**Kunst,** deutsche, in Bild u. Lied. Orig.-Beitr. deutscher Maler, Dichter u. Tonkünstler. Hrsg. v. A. Träger. 18. Jahrg. 1876. Lith. Druck der Kunst-Anstalt v. J. G. Bach in Leipzig. gr. 4o. (112 S. m. 9 Steintaf. u. 7 Bild. in Oelfarbendr.) Leipzig, Klinkhardt. 18 M.

**La Fontaine,** J. de. Fables, illustrées de 100 grav. par J. Désandré et W. H. Freeman. Avec des notes et une préface par Décembre-Alonnier. 32o, 384 p. Paris, Bernardin-Béchet.

**Liste** der hieroglyphischen Typen aus d. Schriftgiesserei d. Herrn F. Theinhardt in Berlin. (Mit Vorwort v. R. Lepsius.) Hoch 4o. (VI, 24 S.) Berlin. (Leipzig, Hinrich's Verl.) 3 M.

**Liverseege,** H. Engravings from the Works of. fo, 42 s. (Routledge.)

**Mannfeld,** B. Durch's deutsche Land. Malerische Stätten aus Deutschland u. Oesterreich. In Original-Radirgn. Nebst begleit. Text v. Aemil Fendler. 1. u. 2. Lfg. gr. fo. (10 Kupferst. m. 11 Bl. Text.) Berlin, A. Duncker. à 4 M.

**National** (The) **Portrait Gallery.** Vol. 1. 4o. 12 s. 6 d. (Cassell.)

Notice sur l'atelier typographique établi en 1622, par l'abbesse Jeanne de Beauvilliers, dans l'abbaye d'Avernay (Marne); par H. M. 8o, 8 p. Paris, Menu.

**Offor,** Edw. Illuminating made Easy; including a Series of Examples in Outline of Flowers, Scrolls, Alphabets, etc. from Original Manuscripts. With Instructions for Colouring them in every part; also a Simple Method of making raised Gold Ornamentations, and other Information. 8o, p. 58. 6 s. (Bunyard.)

**Pearson,** E. C. The Story of Gutenberg and the Art of Printing. Illustr. 16o. Boston. 10 s. 6 d.

**Pennino,** A. Catalogo ragionato dei libri di prima stampa e delle edizioni Aldine e rare esistenti nella Biblioteca Nazionale di Palermo, e preceduto da una relazione storica sulla medesima del F. Evola. Vol. I. Palermo, stab. tip. Lao, 1875. 8o, p. 374.

**Preller's,** Frdr., Figuren-Fries zur Odyssee. 16 Compositionen in 24 farb. Steindr.-Taf. Mit erläut. Text aus der Odyssee, Vossische Uebersetzg. Hersg. v. M. Jordan. qu.-fo. (VI, 4 S.) Leipzig, A. Dürr. 24 M.

**Regenten**, brandenburgisch-preussische, aus dem Hause Hohenzollern. 18 Bildnisse (Holzschntaf.) Volks-Ausg. 2. Aufl. gr. 4o. Leipzig, G. Wigand. 8 M. 50.; auf Pappe gezogen 12 M.

**Rethel**, A. Auch ein Todtentanz. Mit erklär. Text v. R. Reinick. 10. Aufl. qu. fo. (6 Holzschntaf.) Leipzig, Schlicke. 2 M.

**Rheinfahrt.** Von den Quellen des Rheins bis zum Meere. Schilderungen v. K. Stieler, H. Wachenhusen u. F. W. Hackländer. Illustr. v. R. Büttner, A. Baur, C. F. Deiker etc. Holzschn. v. Ad. Closs. 3.-7. Lfg. fo. (S. 41-104 mit eingedr. Holzschn. u. Holzschntaf.) Stuttgart, Kröner. à 1 M. 50.

**Richter**, L. Aus der Jugendzeit. Scherz und Ernst. In Holzschn. Hrsg. v. G. Scherer. gr. 4o, (II, 36 Bl. m. eingedr. Holzschn.) Leipzig, A. Dürr. 3 M.

**Ridinger's**, Joh. Elias, Jagd-Album. Hirsch-Abnormitäten, interessante Hatzen u. seltene Jagdthiere. Nach d. Orig.-Radirgn. photogr. v. C. Schauer Nachf. 2. Serie. 11.—12. Lfg. gr. 4o. (8 Photogr.) Berlin, Lichtwerck. à 4 M. 50.

**Rosenthal**, L. Landschafts- u. Städtebilder aus Süd-Amerika. Nach d. Natur aufgenommen. In Photogr. m. erläut. Text. 3. Lfg. gr. 4o. (4 Photogr.) Berlin, Lichtwerck. à 6 M.

**Schiller's Fight with the Dragon**, and Fredoline: 26 Etchings by M. Retzsch. 4o, 10 s. 6 d. (Low.)

**Schweizerland**, das. Eine Sommerfahrt durch Gebirg u. Thal. In Schildrgn. v. W. Kaden, m. Bild. v. G. Bauernfeind, A. Braith, Al. Calame etc. Holzschn. v. Ad. Closs. 1. Lfg. fo. (16 S. m. eingedr. Holzschn. u. 4 Holzschntaf.) Stuttgart, Engelhorn. 2 M.

**Shakespeare-Galerie.** Charaktere u. Scenen aus Shakespeare's Dramen. Gezeichnet von M. Adamo, H. Hofmann, H. Makart etc. 36 Bl. in Stahlst. Gest. v. Bankel, Goldberg, Raab etc. Mit erläut. Text v. Frdr. Pecht. 11. u. 12. (Schluss-) Lfg. hoch 4o. (70 S. m. Stahlst.) Leipzig, Brockhaus. à 4 M.

**Stilke**, H. Im Frühling. Lenzlieder deutscher Dichter m. 8 Aquarellen. 2. Ausg. fo. (20 S.) Leipzig, Arnold. 30 M.

**Storm**, Th. Hausbuch aus deutschen Dichtern seit Claudius. Eine krit. Anthologie. Erste illustr. Ausg. Mit (eingedr.) Holzschn. nach Orig.-Zeichngn. v. H. Speckter, ausgeführt v. H. Kaeseberg. gr. 4o. VIII, 462 S.) Leipzig, Mauke. 30 M.

**Ströhl**, H. Schwoarzkerschàln. Silhouetten zu oberösterr. Schnadàhüpfeln. Hoch 4o. (IV S. m. 26 Holzschntaf.) Wien, Sommer & Co. 3 M.

**Tissandier**, G. A History and Handbook of Photography. Translated from the French. Edited by J. Thomson. With upwards of 70 Illustr. 16o, p. 340. 6 s. (Low.)

**Waltarilied**, das, verdeutscht v J. V. Scheffel, illustr. v. Alb. Baur. Holzschn. v. A. Closs. gr. 4o. (63 S. m. eingedr. Holzschn. u. Holzschntaf.) Stuttgart, Metzler. 10 M.

**Wattenbach**, W. Das Schriftwesen im Mittelalter. 2. verm. Aufl. gr. 8o. (VIII, 569 S.) Leipzig, Hirzel. 11 M.

**Wessely**, J. E. Anleitung zur Kenntniss und zum Sammeln der Werke des Kunstdruckes. Mit 2 (Holzschn.-) Taf. Monogramme. gr. 8o. (VIII, 338 S.) Leipzig 1876, T. O. Weigel. 7 M. 20.

**Wilberg's**, Chrn., Aquarelle. Potsdam. 1. Serie. Potsdam u. seine Umgebungen. Facsimile-Reproductionen v. W. Loeillot, R. Steinbock u. G. W. Seitz. 1. Lfg. gr. fo. (4 Chromolith.) Berlin, A. Duncker. 63 M.; einzelne Blätter à 19 M. 50.

## Kunstindustrie.

**Amateurs** Practical Guide to Fretwork, Wood Carving, Marquetry, Buhl Work, Mitreing Picture Frames, Lattice and Verandah Work, Staining, Varnishing, Polishing, and many useful Receipts. With num. Illustr. of Tools and Designs, by a Practical Hand. 12°, p. 184. 2 s. 6 d. (Kent.)

Ameublement (l'). Collection simple. 171e livr. Par Midard, d'après Guilmard. Paris, imp. lith. Becquet.

**Archiv** f. ornamentale Kunst. Hrsg. m. Unterstützg. d. königl. preuss. Minist. f. Handel, Gewerbe u. öffentl. Arbeiten. Red. v. M. Gropius. Mit erl. Text v. L. Lohde. 1.—7. Hft. gr. fo (à 6 Steintaf. u. Chromolith. m. 1 Bl. Text.) Berlin, Winckelmann & Söhne. à 3 M.

**Audsley - Bowes.** Keramik Art of Japan. fo. (Part. 1.) In 7 parts, 21 s. (Liverpool, Sotheran.)

**Bauer**, F. Tapisseries du XVIIe siècle exécutées d'après les cartons de Raphaël par J. Raes, de Bruxelles. Description et notes. Précédées d'une notice par Ed. About. 8 , 28 p. Paris, J. Lecuir et Cie.

**Bemrose**, Wm. Instructions in Fret Cutting. With Designs. 8o, p. 24. 1 s. (Bemrose.)

— — Mosaicon; or, Paper Mosaik, and How to Make it. With full Instructions, Diagrams, and Coloured Plates. 8°. 1 s. (Bemrose.)

**Benrath**, H. E. Die Glasfabrikation. Mit 201 in den Text eingedr. Holzst. 2. (Schluss-) Lfg. gr. 8o. (IX—XII u. S. 193—496.) Braunschweig, Vieweg & Sohn. 6 M. (cplt. 10 M.

**Bucher**, Br. Geschichte der technischen Künste. Im Verein m. J. Brinckmann, A. Ilg, J. Lessing, Fr. Lippmann, H. Rollet hrsg. 2.—8. Lfg. Lex.-8°. (1. Bd. XVI u. S. 65—447 m. eingedr. Holzschn. u. Holzschntaf. in gr. 8o u. qu. gr. 4.) Stuttgart, Spemann. à 2 M.*

**Central-Möbel- u. Decorations-Bazar.** 765 moderne Orig.-Ansichten u. Details f. Tischler, Holzbildhauer, Tapezierer u. Decorateure. 1.—10. Lfg. gr. 4o (à 5 Steintaf.) Berlin, Grieben. à 1 M. 50., color. à 2 M. 25.

**Champfleury.** Histoire des faïences patriotiques sous la Révolution. 3e éd., avec grav. et marques nouvelles. 18o, XII—382 p. Paris, Dentu. 5 fr.

**Conti**, C. Ricerche storiche sull' arte degli Arazzi in Firenze. Firenze, G. C. Sansoni edit., 1875. 16o, p. XVI—120. L. 2.

Costume du temps de Goya. Par Fortuny. (2 pl.) Paris. imp. Goupil.

Costumes du XVIII siècle. Ajustements et coiffures d'après les dessins de Watteau fils, Leclerc. Desrais, Cochin etc., tirés de la collection de M. V. Sardou. 2e série. (20 pl.) Paris, imp. Chardon aîné.

**Cousin**, E. Les Arts et l'Industrie. 8o, 4 d. Cherbourg, imp. Feuardent.

**Davidson**, E. A. The amateur House Carpenter: a Guide in Building, Making and Repairing. With num. Illustr. drawn on Wood by the Author. 8°, p. 274. 10 s. 6 d. (Chapman.)

**Elementary Needlework;** containing clear Instructions for Teaching and Doing every kind of Stitch used in Plain Work, together with full Directions for Cutting out and Making Underclothing. By the Silkworm. With 85 Illustr. 16o, p. 68, 1 s. (Silkworm Series.) (Weldon.)

**Engel**, C. Musical Instruments. With. num. Woodcuts. 8o, p. 130. 2 s. 6 d. (South Kensington Handbooks.) (Chapman.)

**Fischbach**, Frdr. Ornamente der Gewebe m. besond. Benutzg. d. ehemal. Bock'schen Stoffsammlg. d. k. k. öst. Museums f. Kunst u. Industrie in Wien hrsg. 2. Lfg. gr. fo. (40 Chromolith.) Hanau, Alberti. à 48 M. Auf starkem Carton à 54 M.

**Flasch**, A. Die Polychromie der griechischen Vasenbilder. gr. 8o. (IV, 65 S.) Würzburg, Stahel. 2 M. 40.

**Fortnum**, C., Drury E. Majolica. With num. Woodcuts. 8o, p. 192. 2 s. 6 d. (South Kensington Handbooks.) (Chapman & H.)

Gefässe der deutschen Renaissance (Punzenarbeiten). Im Auftrage des k. k. Handelsministeriums herausgeg. vom k. k. Oesterr. Museum für Kunst und Industrie. fo. 16 Heliographien mit Vorwort von Fr. Schestag. Wien, k. k. Oesterr. Museums, 1876. 10 M.

**Graef**, Aug. Der Möbeltischler f. das bürgerl. Wohnhaus in allen seinen Räumen. Vorlagen zu Möbeln f. Wohn-, Speise- u. Schlafzimmer, Gesellschafts- u. Arbeitszimmer, f. Toilette, Garderobe, Vorsaal, Comptoir, Küche, Garten u. s. w. in den modernsten u. gangbarsten Formen. Mit bes. Rücksicht auf das bürgerl. Bedürfniss, wie auf leichte u. bill. Herstellg. gr. 4o. (12 S. m. 36 Steintaf. in qu. fo) Weimar 1876, B. F. Voigt. 9 M.

**Hoffmann**, Wilhelm, Spitzen-Musterbuch. Nach der im Besitze der k. k. Oesterr. Museums befindlichen Originalausgabe vom Jahre 1607 herausgeg. vom k. k. Oesterr. Museum für Kunst und Industrie. q. 4o. (Mit einem Vorwort, Titelblatt u 18 Musterblättern (Photolithogr.). Wien, Verl. d. k. k. Oesterr. Museums, 1876. 3 M. 60.

**Hope**, Th. Costume of the Ancients. New edit. 2 vols. 8o, 45 s. (Chatto & W.)

**Kanitz**, F. Handleiding voor de geschiedenis, de ontwikkeling en de kennis der meest eigenaardige vormen van de voornaamste ornamentstijlen uit alle tijden. Naar het Hoogduitsch vrij bewerkt (door Braet von Ueberfeldt en V. Bing.) 8o. (XXIV en 147 bl. met 129 houtsneêfig. tusschen den tekst.) Amsterdam, G. Th. Bom. f. 1. 75.

**Kunst-Tischler**, der kleine. Eine reichhaltige Sammlg. v. Laubsägearbeiten. 30.—35. Lfg. gr. fo. (à 1 Steintaf.) Leipzig, M. Schäfer. à 50 Pf.

**Lacroix**, P. The XVIIIth Century: its Institutions, Customs, and Costumes. Illustr. with 21 Chromolithogr. and 351 Wood Engravings after Watteau, Vanloo, Rigaud, Boucher, Lancret, etc. etc. 8o, p. 496. 42 s. (Chapman.)

**Lasteyrie**, F. Histoire de l'orfévrerie depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. Ouvrage illustr. de 62 grav. d'après les dessins de J. Storck, P. Sellier, etc. 18o, 326 p. Paris, Hachette & Cie. 2 fr. 25 c. Bibl. des merveilles.

**Liger**, F. La Ferronnerie ancienne et moderne, ou monographie du fer et de la serrurerie. T. 2., contenant 56 pl. sur pap. de luxe et 505 fig. intercalées dans le texte, 8o, 250 p. paris, imp. Rouge, Dunon et Fresné. 25 fr.

**Mareschall**, M. A. La Céramique et les Faussaires. 32o, 32 p. Beauvais, Raphael Simon.

**Maskell**, W. Ivories: Ancient and mediaeval. With num. Woodcuts. 8o, p 130. 2 s. 6 d. (South Kensington Handbooks.) (Chapman.)

**Mobilien-Entwürfe**, hrsg. v. Gewerbe-Verein in Hamburg unter Mitwirkg. hamburg. Architekten und Bildhauer. 8. u. 9. Heft. gr. fo. Hamburg, Boysen. à 2 M. 50. (1—9.: 21 M. 50.

**Palliser**, Mrs. Bury, A History of Lace. 3rd edit. 8o, p. 464. 21 s. (Low.)

**Pollen**, John Hungerford. Ancient and Modern Furniture and Woodwork. With num. Woodcuts. 8o, p. 142. 2 s. 6 d. (South Kensington Handbooks.) (Chapman.)

**Raschdorff**, J. Abbildungen deutscher Schmiedewerke. (In 6 Hftn.) 1. Hft. gr. fo. (8 Kpfrtaf. m. 1 Bl. Text.) Berlin, Ernst & Korn. 10 M.

**Regnard**, Mme C. Manuel de travaux à l'aiguille, à l'usage des jeunes filles. Avec 90 figures intercalées dans le texte. 2e éd. 18o, III—178 p. Paris, Hachette et Cie. 2 fr.

Rendiconto della scuola Veneta d'arte applicata all' industria. Anno III, 1874—75. Venezia, stab. tip. Fontana, 1875. 8o, p. 22.

**Rock**, Rev. D. Textile Fabrics. With. num. Woodcuts. 8o, p. 116 2 s. 6 d. (South Kensington Handbooks.) (Chapman.)

**Roger**, A. L'Art dans l'industrie. gr. 8o, 23 p. Amiens, imp. Yvert.

**Schweinfurth**, G. Artes africanae. Abbildgn. u. Beschreibgn. v. Erzeugnissen d. Kunstfleisses centralafrikan. Völker. Mit 21 lith. Taf. fo. (X, 42 S. deutscher u. engl. Text.) Leipzig, Brockhaus. 24 M.

Stock et Morand, fabrique de passementerie pour meubles, rue Saint-Denis, 169, à Paris. Album de 20 pl. par Strock. Paris, chromolith. Monrocq.

Travail arabe dit macramé. Ouvr. de dames. Album No. 135. 16o, 16 p. et 10 pl. Paris, imp. Martinet.

**Tredgold**, Th. Elementary Principles of Carpentry. Revised from the Original edit. and partly rewritten by J. Th. Hurst. 2nd edit. 8o, p. 520. 18 s. (Spons.)

**Tredgold**, T. Elementary Principles of Carpentry; and a Treatise on Joinery by E. Wyndham Tarn. 2nd edit. 12o, p. 310. 3 s. 6 d. (Weale's Series.) (Lockwood.)

**Ungewitter**, G. G. Entwürfe zu gothischen Ornamenten, zunächst f. Decken u. Wände. 3. Aufl. gr. fo. (8 Steintaf.) Glogau, Flemming. 4 M. 50.

**Vayssière**, A. Etude archéologique sur les stalles de Saint-Claude. 8o, 36 p. et pl. Lons-le-Saulnier, imp. Gauthier fr.

Zur Geschichte der Costüme. Nach Zeichngn. v. W. Dietz, E. Fröhlich, M. Gierymski etc. Neue verm. Ausg. fo. (34 Holzschntaf. in gr. fo.) München, Braun & Schneider; 4 M. 70; color. 7 M. 40.

## Museen, Ausstellungen etc.

**Araujo Sanchez**, C. Los museos de Espana. Madrid, Murillo. 8o, 204 p 8 y 10.

Archéologie préhistorique gauloise, etc. Compte rendu des objets exposés au foyer du théâtre de la Renaissance du 19 au 26 août 1875. 8o, 16 p. Nantes, imp. Boucherie et Ce.

**Assier**, A. Ce qu'on apprenait aux foires de Troyes et de la Champagne au XIIIe siècle.

suivi d'une notice historique sur les foires de la Champagne et de la Brie. 2e éd., revue et augmentée. 12o, 48 p. Paris, Champion. — 65 exempl. num. — Bibl. de l'amateur champenois.

**Bericht,** officieller, über die sächsische Gewerbe- u. Industrie-Ausstellung zu Dresden 1875. Unter Mitwirkg. v. Clauss, Eberle, Filsinger etc. hrsg. v. W. H. Uhland. Mit vielen Illustr. in Holzschn. gr. 8o. (XXXIV, 266 S.) Leipzig, Baumgärtner. 2 M. 50.

**Beschrijving, Beknopte,** van de kunst-voorwerpen tentoongesteld in het koninklijk kabinet van schilderijen te 's Gravenhage, (door V. de Stuers.) 8o. (VI en 57 bl.) 's Gravenhage, M. Nijhoff. f. —. 50.

**Bouillon - Landais.** Nomenclature des objets d'art composant le musée de Marseille, suivie d'un essai historique sur ce musée. 2e éd. 8o, 63 p. Marseille, imp. Cayer et Ce.

**Bray,** A. La Peinture à l'exposition rétrospective de Nancy. 8o, IX-312 p. Nancy, imp. Crépin-Leblond. 3 fr.

**Bretonnière,** L. Lettres à un ami sur la deuxième exposition de la Soc. des arts réunis de Laval aux Galeries de l'industrie. 8o, 159 p. Laval, imp. Bonnieux. 2 fr. 50 c.

Catalogo degli oggetti posti in mosta all' Esposizione della Soc. promotrice delle Belle Arti nell' Umbria. Anno XIII. Perugia, tip. Boncompagni e C., 1875. 8o, p. 14.

Catalogue de la bibliothèque de la commission des monuments historiques. Ministère de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts. 8o, 140 p. Paris, direct. des Beaux-Arts.

Catalogue de l'exposition départementale de l'Union artistique du Pas-de-Calais. Ville d'Arras. 1875. 8o, 44 p. Arras, imp. Ve Alph. Brissy.

Catalogue des imprimés de la bibliothèque d'Angers; par M. Albert Lemarchand, bibliothecaire en chef. Sciences et arts. 8o, XIX-696 p. Angers, imp. Lachèse, Belleuvre et Dolbeau.

Catalogue des objets d'art anciens exposés du 5 septembre ou 10 octobre 1875 par la Soc. des arts réunis de Laval (2e année); dressé par M. H. de La Broise. 12o, 111 p. Laval, imp. Moreau.

Catalogue des œuvres d'Antoine-Louis Barye, exposées à l'Ecole des beaux-arts, novembre 1875. gr. 18o, 134 p. et portr. Paris, imp. Claye. 1 fr.

Catalogue des œuvres modernes exposées du 5 septembre ou 10 octobre 1875 par la Soc. des arts réunis de Laval (2e année). 12o, 84 p. Laval, imp. Moreau. 1 fr.

Catalogue des peintures, dessins, gravures, lithographies, photographies et sculptures du musée de Roubaix; par Th. Leuridan. 12o, VIII-79 p. Roubaix, imp. Beghin.

Catalogue méthodique des livres et manuscrits de la bibliothèque de la ville de Nevers. Sciences et arts. 8o, 131 p. Nevers, imp. Vincent.

**Chaumelin,** M. L'Art contemporain. Avec une introduction par W. Bürger. 8o, XV-464 p. Paris, Loones. — La Peinture á l'Exposition univ. de 1867. Salons de 1868, 1869, 1870. Envois de Rome, concours, etc.

Exposition des Amis des arts de l'Aube. Salon de 1875. Livr. 2 à 5. 4o, 13-47 p. Troyes, imp. Dufour-Bouquot. 5 fr. la livr. — Tiré à 50 exempl. seulement.

Exposition générale des beaux-arts, 1875. Catalogue explicatif. 12o, 231 p. Bruxelles, imp. Ad. Mertens. Fr. —50.

Expositions internationales. Londres, 1874. Commission supérieure. Rapports, 8o, LX-322 p. Paris, imp. nat.

Esposizione d'arte antica: Bergamo 1875. Bergamo, tip. frat. Bolis, 1875. 16o, p. 16.

**Fabbrichesi,** A. Guida della Galleria Buonarroti. 3. ed. Firenze, tip. Cenniniana, 1875. 16o, p. 24. L. 1.

**Fahne,** A. Die Fahnenburg und ihre Bildergallerie unter Rückblick auf die Geschichte ihrer Umgebung. Mit xylogr. Abbildgn. (eingedr. u. 23 Taf. in gr. 8o. u. qu. gr. 4o.) von Gemälden, Monogrammen, Gebäuden etc. gr. 8o. (IV, 176 S.) Cöln 1873, Heberle in Comm. 6 M.

Gallèria dei quadri antichi del conte Vinc. Machirelli-Giordani da Pesaro. Pesaro, tip. dei Frat. Rossi, 1875. 16o. p. 12.

Galerie Durand-Ruel. Recueil d'estampes gravées à l'eau-forte. 25-30e livr. Paris, Durand-Ruel.

**Gotti,** A. Le Gallerie e i Musei di Firenze, discorso storico. 2. ed. Firenze, tip. Cellini e C., 1875. 16o, p. VIII-440. L. 6.

**Goutzwiller,** Ch. Le Musée de Colmar. Martin Schongauer et son école. Notes sur l'art ancien en Alsace et sur les œuvres d'artistes alsaciens modernes. 2e édit. revue et ornée de 26 gravures et d'un portrait. 8o, 164 p. Paris, Sandoz et Fischbacher.

**Grasset** aîné, M. Musée de la ville de Varzy (Nièvre). Céramiques. Faïences nivernaises du XVIIIe siècle. Notice. 8o, 16 p. et 1 pl. Paris, Loones.

**Hédou.** Discours de réception de M. J. Hédou, prononcé à la séance du 25 juin 1875 de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen. 4o, 31 p. Paris, imp. Cagniard. De la nécessité de relever le goût en province, et spécialement de créer à Rouen un cabinet d'estampes et de dessins et une bibliothèque consacrée exclusivement aux beaux-arts.

**Kohanovsky,** (Mlle). Une galerie de portraits en province. Florence, imp. de l'Association 1875. 8o, p. 70. — Extr. de la Rivista Europea.

**Laffaille,** G. Le Salon de 1875. 4o, à 2 col., 39 p. et 15 pl. Paris, imp. Martinet. — Publié par la Revue illustrée des lettres, sciences, arts et industries des deux mondes.

**La Flécherye** (de). Le Salon de 1875. 18o, 164 p. Paris, imp. Balitout, Questroy & Cie. — Extr. du journ. le Monde.

**Lagye,** G. L'exposition des arts industriels de Bruxelles, 1874. 8o, XIV-584 p. Bruxelles, H. Manceaux. 10 Fr.

**Liesville,** A. R. de. Les Artistes normands au Salon de 1875. 8o, 90 p. Paris, Champion. — Tiré à 156 exempl., dont 50 sur pap. vergé, 3 sur pap. teinté, 3 sur pap. rouge, 100 sur vélin.

Livret de l'Exposition du Colisée (1776), suivi de l'analyse de l'exposition ouverte à l'Elysée en 1797, et précédé d'une histoire du Colisée d'après les mémoires du temps, avec une table des artistes qui prirent part à ces deux expositions. (Complément des livrets de l'Académie royale et de l'Académie de Saint-Luc.) 12o, 67 p. Paris, J. Baur. 3 fr., 6 fr. et 10 fr. — Tiré à 200 expl. sur pap. vergé, 10 sur pap. de Hollande, 5 sur pap. de Chine.

**Monavon,** A. Notice descriptive de l'intérieur

des palais de Trianon et Catalogue des peintures, sculptures, objets d'art et d'ameublement exposés dans les appartements. 8o, 42 p. Versailles, imp. Dubroscqet Thésé. 1 fr.

**Montaiglon,** A. de. Salon de 1875. Peinture et sculpture. Aquarelles, dessins et gravures par M. L. Gonse. gr. 8o, 111 p. et 35 grav. et dessins. Paris, Detaille.

**Musée Fol,** (le). Études d'art et d'archéologie sur l'antiquité et la renaissance. 2. année. Choix d'intailles et de camées antiques, gemmes et pâtes décrits par W. Fol. Accompagné de 100 planches gravées sur cuivre. fo. (IX, 168 S. Genève.) Basel, Georg. 20 M. (I–II.: 36 M.)

**Museum** van der Hoop. Twaalf staalgrav., naar de uitnemendste en belangrijkste schilderijen. Grav. van C. L. van Kesteren. Tekst van W. J. Hofdijk. 1e afl. fo. (8 bl. m. 1 staalgrav. en gelith. omslag.) Amsterdam, Wed. J. C. van Kesteren en zoon. Per afl. gewone druk. f. — 75; op. Chineesch en extra zwaar papier. f. 1. — Compl. in 12 afl.

Palais, (le), de l'Industrie, 1855–1875. Petites annales du palais. Exposition universelle. Expositions divers et concours. Les Salons. Fêtes et cérémonies. Le Palais pendant la guerre et la Commune. Les Inscriptions murales. Exposition internationale des industries maritimes et fluviales, avec section française d'exportation. 12², XVII–180 p. Paris, au Palais de l'Industrie. 1 fr. 25 c.

Propos (les) de Germanus sur l'exposition des beaux-arts de Bruxelles. 1875. Les artistes belges. 8o, 25 p. Gand, W. Rogghé. 50 c.

Reglamento y clasificacion de productos para la Exposicion agrícola, industrial y artística que se ha de celebrar en Oviedo del 20 al 30 de Setiembre de 1875. Oviedo, imp. y lit. de Brid. 4o, 92 p.

Relazioni degli operai italiani inviati dalle Società operaie romane all'esposizione universale di Vienna nel 1873 a spese del Municipio. Roma, stab. tip. Italiano, 1875. 8o, p. 168 con tav.

**Reynart,** Ed. — Catalogue des tableaux, bas-reliefs et statues exposés dans les galeries du musée des tableaux de la ville de Lille. 5e éd. 8o, XXIV–257 p. Lille, imp. Lefebre-Ducrocq. 1 fr. 25 c.

**Rodriguez Ferrer,** M. Discurso leido, el dia 30 de Setiembre de 1875, con motivo de la distribucion de premios en su primera Exposicion provincial, celebrada en Oviedo en el salon de grados mayores de su Universidad. Oviedo, imp. y lit. de Brid. 8o, 16 p.

**Rosa,** G. L'esposizione preistorica Bresciana: discorso. Brescia, tip. Apollonio, 1875. 8o, p. 12.

**Royal Academy Album:** a Series of Photographs from Works in the Exhibition, 1875. 4o, 126 s. (L. Reeve.)

**Schäfer,** W. Historisch-kritischer Catalog der königl. Gemälde-Galerie zu Dresden. Mit Nachträgen über die neuesten Erwerbungen versehen v. Detleff Frhr. v. Biedermann. gr. 16o. (393 S.) Dresden 1876, Kaufmann's Sort. 3 M.

**Spitzer,** F. et Ch. **Wiener.** Collection Frédéric Spitzer. Portulan de Charles-Quint donné à Philippe II. Gr. 4o oblong, 39 p. et 14 pl. Paris, imp. Claye. Tiré à 100 exempl.

**Véron,** Th. Salon de 1875. De l'art et des artistes de mon temps. 2e éd. 12o, 128 p. Paris, Oudin.

**Verzeichniss** der Gemälde, Gypsabgüsse, geschnittenen Steine etc. in der grossherzogl. Sammlung zu Oldenburg. 4. durchgeseh. u. vervollst. Aufl. gr. 16o. (IV, 142 S.) Oldenburg, Schulze. 1 M.

## Neue periodische Publicationen.

**L'Alliance** des arts et des lettres, journal illustré. Ire année. Nr. 1. 28 janvier 1875. 4o. à 2 col., 8 p. Paris, imp. Morris p. et f. Le numero Paris 25 c. Hebdomadaire.

Annales de la Société centrale des architectes. 1er vol. Année 1874. Congrès des architectes français, 1re session (1873). Comptes rendus et mémoires. gr. 8o, XXIII–295 p. et 25 pl. Paris, Ducher et Cie.

Annuaire des beaux-arts. 1875. Notes et eaux-fortes par A. P. Martial. Mois de janvier à juin. 4o à 2 col., 16 p. Paris, imp. Beillet.

**Les beaux-arts.** 1re année. Nr. 1. Janvier 1875. fo, 12 p. et 4 pl. Paris, Dentu. Un an 36 fr.; sur pap. de Hollande, épreuves d'artiste et épreuves sur chine volant, 100 fr. La livr. 3 fr. et 5 fr.

**Bulletin** de la Société de l'histoire de l'art français. 1re année. Nr. 1. Janvier 1875. 8o, 20 p. Paris, Baur. Trimestriel.

Bulletin de la Société des architectes des Alpes-Maritimes. No. 1. 1er septembre 1875. 8o, 16 p. Nice, imp. Caisson et Mignon.

Correspondance (la) française, moniteur bibliographique, artistique, industriel et littéraire. 1re année. No. 1 à 25. 24 janvier — 24 juillet 1875. fo à 3 col., 100 p. Paris, imp. Courtet-Gaubert et Alcan-Lévy. 10 fr. par an. Hebdomadaire. — A cessé de paraître au No. 25.

Exposition (l') internationale de 1875. Organe officiel de l'Exposition internationale des industries maritimes et fluviales, avec section française d'exportation. Nr. 1 (specimen). 18 avril 1875. gr. 4o. à 3 col., 16 p. Paris, imp. Pougin, 28, rue Richelieu. Abonnement: France et Belgique, 20 fr.; étranger et colonies, 25 fr. Un numéro, 1 fr.

**Gazette archéologique.** Recueil de monuments pour servir à la connaissance et à l'histoire de l'art antique; publié par les soins de J. de Witte, membre de l'Institut, et François Lenormant, professeur d'archéologie près la Bibliothèque nationale. 1re année. Nr. 1. Mars 1875. 4o, 20 p. et 6 pl. Paris, imp. Chamerot.

Indicateur (l') de l'Exposition universelle de Philadelphie, moniteur général des exposants. 1re année. No. 1. 2 septembre 1875. fo. à 6 col., 4 p. Paris, imp. Libéral et Cie. Abonn.: Paris, un an, 20 fr.; dép. 30 fr.; étranger, 40 fr. Le numéro 25 c. Paraît le jeudi.

Maestra (La) di ricamo, supplemento alla Moda Italiana, periodico mensile. Milano, tip. Politti. 8o, p. 4. Abbuonamento annuo L. 3.

**Musée** (le) **archéologique.** Recueil illustré de monuments de l'antiquité, du moyen âge et de la renaissance, indicateur de l'archéologue et du collectionneur. T. 1er. 1re livraison. 26 avril 1875. gr. 8o, 104 p. et 2 pl. Paris, Leroux. Abonnement: Paris, 25 fr. Paraît tous les trois mois par livraisons de 6 à 8 feuilles richement illustrées de fig. et de pl.

Revue de l'exposition de Philadelphie, 1876. No. 1, octobre 1875. Bruxelles, Parent et Cie.

# BIBLIOGRAPHIE.

## Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Auszug aus e. Exposé üb. die Organisation d. gewerbl. Unterrichts in Oesterreich. 3. Aufl. [Aus: „Jahresber. d. k. k. Min. für Cultus u. Unterr. f. 1875".] Lex.-8o. (62 S.) Wien, Manz, 1. 20.

**Barrett,** G., Anleitung zur Aquarellmalerei. Zum Selbstunterricht f. Anfänger u. f. Künstler, welche die Mittel kennen lernen wollen, durch welche die engl. Aquarellmaler ihre glänz. Erfolge erreichen. Aus dem Engl. 3. unveränd. Aufl. 8c. (VIII, 92 S.). Stuttgart, 1875, Neff. 1. 20.

**Blanc,** Ch. Grammaire des arts du dessin. 3e éd. gr. 8o. 695 p. Paris, Loones.

**Burg,** Gebr. A. R. en P. van der. Handleiding tot de methode van het hout-en marmerschilderen, zoals die theoretisch en practisch wordt geleerd en toegepast op de schilderschool. Bekroond. 1870. London. 2e prijs. — 1873. Weenen, Fortschritts-Medaille. Toegelicht door platen in kleurendruk, vervaardigd ter koninklijke steendrukkerij van Amand te Amsterdam. fo. 1e en 2e afl. (8 bl. met 6 gelith. pl.). Rotterdam, P. M. Bazendijk. Per afl. f. 3. Compl. in 12 afl.

**Cabello y Aso,** L. Estética de las artes del dibujo. La arquitectura, su teoría estética, expuesta, comprobada y aplicada á la composicion, constituyendo un ensayo de teoría del arte. 4⁰, XVI—402 p. Madrid, Murillo. 40 y 44. — Esta obra se ha publicado en dos partes.

Diaphanie (la), nouveau procédé facile et économique de décoration du verre à l'aide de feuilles chromolithographiques transparentes imitant la peinture sur verre avec tout l'éclat et le charme des couleurs. 8o, 16 p. et 12 pl. Paris, imp. Claye. 1 fr.

**Diderot.** Oeuvres complètes de Diderot. T. 10—12. Beaux-arts, I—III. 8⁰. Paris, Garnier fr. Chaque vol. 6 fr. Cette édition formera environ 15 vol. Il sera tiré 100 exempl. sur pap. de Holl.

**Dorn,** H. Das provisorische Statut der kgl. Akademie der Künste in Berlin beurtheilt. gr. 8o (15 S.) Berlin, 1875. Behr. — 25.

**Eitelberger v. Edelberg,** R. Ueber Zeichenunterricht und kunstgewerbl. Fachschulen. Zwei Vorträge, geh. im k. k. österr. Museum in Wien. Mit e. Anhang, enth. Verordngn. üb. Zeichenunterricht u. Daten über die kunstgewerbl. Fachschulen in Oesterreich. gr. 8⁰. (IV, 92 S.) Wien, Braumüller. 1. 60.

Etudes d'après nature (100 pl.). Paris, phot. Quinet.

Etude (l') du fusain par M. Lalanne. Cours élémentaire et artistique formé de 17 pl. fac-similées par la pantotypie, procédé Thiel aîné, d'après les originaux pris sur nature par M. Lalanne: l'ensemble 180 fr. Paris, imp. lith. Thiel; L. Berville.

**Fau,** J. Anatomie artistique élémentaire du corps humain. A l'usage des écoles de dessin, des colléges etc. 5e éd. 8⁰, 39 p. et 17 pl. Paris, J. B. Ballière et fils.

**Fiedler,** C. Ueb. die Beurtheilung v. Werken der bildenden Kunst. gr. 8⁰ (74 S.) Leipzig, Hirzel. 2. —

**Gyurkovics,** G. v. Eine Studie üb. Lessing's „Laokoon". 8⁰. (IV—27 S.) Wien, Rosner. — 80.

**Ilg,** A. Die kunstgewerblichen Fachschulen des k. k. Handelsministeriums, anlässlich der im Octbr. 1875 im k. k. österr. Museum f. Kunst u. Industrie veranstalteten Ausstellg. derselben besprochen im Namen d. Ausstellungscomités. gr. 8o. (XIV, 220 S.) Wien, Lehmann & Wentzel in Comm.

**Lahnek,** Fr. Anleitung zur Holzmalerei nebst Anweisung zum Poliren der gemalten Gegenstände. 8⁰. (46 S.). Leipzig, Glaser & Garte. 1 M.

**Leroy-Beaulieu,** A. La Restauration de nos monuments historiques devant l'art et devant le budget (Cathedrale d'Evreux). 8⁰, 28 p. Paris, Picard. — Extr. de la Rev. des deux mondes du 1er décbr. 1874.

**Lessing's** Laokoon. Hrsg. v. R. Gosche. Mit Illustr. nach Zeichngn. v. Ad. Neumann u. F. Reimers, in Holz gesch. v. Aug. Neumann u. A. 8o (XXXII — 318 S.) Berlin, Grote. 3 M.

**Longuemar,** M. de. Le Guide de l'art chrétien, études d'esthétique et d'iconographie, de M. le Cte. Grimouard de Saint-Laurent, analyse au point de vue de ses rapports avec les décorations murales des églises de l'Ouest. gr. 18o, 79 p. Paris, Oudin fr.

**Ludwig,** H. Ueb. die Grundsätze der Oelmalerei u. das Verfahren der klassischen Meister. gr. 8⁰ (XII—272 S. m. e. eingedr. Holzschn.) Leipzig, Engelmann. 6 M.

**Mathey's,** L., Anleitung zur Anfertigung aller Arten v. Oel- und Wasserfarben zum Malen und Anstreichen, so wie den dazu nöthigen Farben, Oel- und Lackfirnissen etc., nebst Anweisg. über das Beizen, Poliren und Vergolden des Holzes; üb. die Kunst, auf Glas und Porzellan zu malen u. Zubereitg. dieser Farben, wie auch üb. die Anfertig. v Wachsleinwand. Eine nützl. Schrift f. Jedermann. 4. Aufl. Verb. u. m. Zusätzen hrsg. v. Th. Weiss. 8o (IV—60 S.) Quedlinburg, 1870. Ernst. 1 M.

**Middleton,** Ch. Magic Lantern Dissolving View Painting. With Coloured Illustrations by the Author, showing a Progressive Course of Slide Painting from the Plain Outline

to the Finished Picture. 8°, p. 30. 2 s. (Brodie & M.)

**Neumann**, R. Die polytechnische Hochschule u. die Bauakademie. Ein Wort zur Tagesfrage. gr. 8° (40 S.) Berlin, Ernst & Korn. 60 Pf.

**Owen**, A. C. The Art Schools of Mediaeval Christendom. Edited by J. Ruskin. 8°, p. 510. 7 s. 6 d. (Mozley.)

**Poggi**. G. Sulla conservazione dei monumenti architettonici ed interessanti d'archeologia. Firenze, tip. della Gazz. d'Italia. 8°, p. 40.

Programme des conditions d'admission aux écoles nationales des beaux-arts et au Conservatoire de musique. 12°, 12 p. Paris. J. Delalain et fils. 20 C.

Regolamento della scuola d'arte applicata all' industria in Venezia. Venezia, tip. Antonelli. 8°, p. 24.

Regolamento della scuola di disegno e di plastica pegli artigiani della prov. di Padova. Padova, tip. frat. Salmin. 8°, p. 24.

**Reichensperger**, A. Ueb. monumentale Malerei. Vortrag, gehalten zu Köln in der Wolkenburg am 16. März 1876. [Aus: „Köln. Volkszeitg.“] gr. 8° (21 S) Köln, Bachem. 60 Pf.

**Reinhard**. Ueber bild. Kunst u. Zeichenunterricht. Programm d. höh. Bürgersch. in Bernburg. 2. Th. 28 S. 4°.

**Rochet**, Ch. Mémoire sur la loi des proportions du corps humain et l'emploi qu'en ont fait les artistes grecs. Lu à l'Académie des beaux-arts de l'Institut, dans la séance du 27 novembre 1875. 8°, 16 p. Paris, imp. Jules Juteau et fils.

**Taine**, H. Philosophie de l'art en Italie. Leçons professées à l'École des beaux-arts. 2e éd. 18°, 180 p. Paris, Germer Baillière. 2 fr. 50 c. Bibl. de phil. contemporaine.

**Veckenstedt**, E. Ueb. die Nachahmung der Natur in der Kunst. Aesthetische Studie. 8° (31 S.) Cottbus, Differt. 50 Pf.

**Vesly**, M. L. de. Mémoire sur le symbolisme dans l'ornementation égypto-asiatique. 8°, 18 p. Rouen, imp. Lecerf.

**Zschimmer**, E. Vorlagen f. Holzmalerei. 1. Hft. f° (8 Chromolith.) Leipzig, Glaser & Garte. 6 M.

## Kunstgeschichte. Archäologie.

**Alizeri**, F. Guida illustrativa del cittadino e del forastiero per la città di Genova. Genova, tip. Sambolini. 16° (p. 543 à 678.) L. 2.

Archéologie des jeunes filles. Cours dédié aux élèves des ursulines. 8°, 64 p. Clermont-Ferrand, imp. Thibaud.

**Asensio**, J. M. Francisco Pacheco, sus obras artísticas y literarias, especialmente el „Libro de descripcion de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones“ qui dejó inédito. Apuntes que podrán servir de introduccion á aquel libro si alguna vez llega á publicarse. 8°, 294 p. Sevilla, Alvarez y Comp. 12 y 14.

**Becker**, K. v. Geschichte des bad. Landes zur Zeit der Römer. 1. Heft. Critik der Geschichtsschreibg. Mone's u. seiner Schule. Die sogen. Römerburgen Krieg's v. Hochfelden. gr. 8° (69 S.) Karlsruhe (Creuzbauer). 1 M. 50.

**Bellars**, W. The Fine Arts and their Uses; Essays on the Essential Principles and Limits of Expression of the various Arts, with especial Reference to their Popular Influence. 8°, p. 382. 9 s. (Smith & E.)

**Blanc**, M. Ch. Voyage de la Haute-Egypte, observations sur les arts égyptien et arabe. Avec 80 dessins par M. F. Delangle. 8°, 372 p. Paris, Loones.

**Bone**, C. Das Plateau v. Ferschweiler bei Echternach, seine Befestigung durch die Wickinger Burg und die Niederburg u. seine nichtröm. u. röm. Alterthumskunde. Mit 3 (lith.) Taf. Hrsg. v. d. Gesellschaft f. nützl. Forschgn. gr. 4° (43 S.) Trier, Lintz in Comm. 1 M. 20.

**Brouchoud**, C. Archéologie. Vienne souterraine. 8°, 8 p. Lyon, imp. Bellon.

**Brun**, F. Etude sur les sépultures gallo-romaines dans les Alpes-Maritimes du IIIe au VIe siècle. 8°, 11 p. Nice, imp. Caisson et Mignon. — Extr. des Ann. de la Soc. des lettres etc., des Alpes-Maritimes, 3e vol.

— — Quelques notes à propos d'un nouveau sarcophage. 8°, 7 p. Nice, imp. Caisson et Mignon.

**Buhot de Kersers**, A. Statistique monumentale du département au Cher, texte et dessins. 2e fasc.: Canton d'Argent, illustré d'un frontispice, d'une carte et de 12 pl. gravées à l'eau-forte par J. Boussard. gr. 8°, 85—124 p. Paris, Ve. A. Morel et Cie.

**Burckhardt**, J. La civiltà del secolo del rinascimento in Italia. Saggio tradotto sulla seconda ediz. tedesca dal D. Valbusa. Firenze, G. C. Sansoni. 16°, 2 vol., p. XIV—384. L. 7.

**Calland**, V. Notice sur une sépulture préhistorique découverte, en sept. 1874, dans le parc du château de Glaignes, canton de Crépy-en-Valois (Oise). 32°, 16 p. Senlis, imp. Payen.

Carte archéologique de l'arrondissement de Montreuil. Arras, imp. lith. Desavary-Dutilleux.

Carte des voies et fondations romaines, des voies et localités gauloises et des cimetières mérovingiens. Par M. Aug. Terninck. Arras. imp. lith. Desavary-Dutilleux.

Catalogue par ordre chronologique des ouvrages de gravure et de sculpture de J. Ed. Gatteau, membre de l'Institut (Académie des beaux-arts), élève de son père, N. M. Gatteaux et de Moitte. f°, 22 p., portr. et 34 pl. Paris, imp. Claye.

**Cerf**, l'abbé. Le Vieux Reims. Vieilles maisons de la Ville de Reims. Sculptures, statues etc., conservées dans les rues. Etymologie des noms de rues, avec une idée du vieux Reims en 1328. 8°, 168 p. Reims, imp. Lagarde.

**Chabas**, F. Les Fouilleurs de Solutré. Lettre ouverte, en réponse à une lettre ouverte de M. l'abbé Ducrost, curé de Solutré, et de M. Arcelin, de l'Académie de Mâcon. 8°, 30 p. Paris, Maisonneuve et Cie. 1 fr.

**Chevremont**, F. Marat. Index du bibliophile et de l'amateur de peintures, gravures etc. 8°, 468 p. Paris, imp. Claye. 25 fr. — Tiré à 100 exempl. num. sur pap. vélin.

**Claretie**, J. L'Art et les artistes français contemporains. 18°, IX—455 p. Paris, Charpentier et Cie. 3 fr. 50 c. Bibl. Charpentier.

**Clayton**, E. C. English Female Artists. 2 vols. 8°, p. 860. 30 s. (Tinsley Bros.) — A History of Female Artists, from the days of Queen Mary to the present time, including some living characters. Dedicated to Miss Tompson.

**Clément**, Ch. Artistes anciens et modernes. 12°, 414 p. Paris, Didier et Cie.

**Crosnier**, Mgr. Iconographie chrétienne, ou Etude des sculptures, peintures etc., qu'on rencontre sur les monuments religieux du moyen âge. Ornée de nombreuses vign. 8°, XII—420 p. Tours, Mame et fils.

Découvertes inédites d'antiquités dans l'arrondissement de Pont-Audemer; par A. C. 8°, 16 p. Rouen, imp. Deshays.

**De Meester de Ravesteen**, E. A propos de certaines classifications préhistoriques. 12°, 28 p. Brux., imp. Baertsoen.

Denkmäler der Kunst zur Uebersicht ihres Entwickelungsganges von den ersten Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart. 3. verb. u. m. ca. 36 Taf. verm. Aufl. Bearb. v. Proff. DD. W. Lübke und Dr. C. v. Lützow. 13.—18. Lfg. qu. fo. Nebst Text. Lex.-8°. Stuttgart, Ebner & Seubert. à 4 M.

**Desjardins**, F., Ravenne. 8°, 47 p. Lyon, imp. Riotor. — Extr. des Mém. de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon.

Dictionnaire historique et archéologique du département du Pas-de-Calais; publié par la commission départementale des monuments historiques. Arrondissement de Béthune. T. 1. gr. 8°, 431 p. Arras, Sueur-Charruey.

**Ducrost** et A. **Arcelin**. Les Fouilles de Solutré. Lettres à M. Chabas, correspondant de l'institut de France. 8°, 20 p. Mâcon, imp. Protat.

**Dupont**, M. E. Théorie des âges de la pierre en Belgique. 8°, 24 p. Paris, imp. Hennuyer. — Extr. des Bull. de la Soc. d'anthropologie de Paris, séance du 19 nov. 1874.

**Dussieux**, L. Les Artistes français à l'étranger. 3e éd. 8°, 647 p. Paris, Lecoffre fils et Cie.

**Fleury**, E. Note sur l'éxcursion aux Creuttes, du canton de Craonne, faite par la Société archéologique de Soissons en juin 1873. 8°, 16 p. Soissons, imp. Michaux. — Extr. du 4e vol., 2e série, des Mém. de la Soc. arch. de Soissons.

**Fouquet**, A. Cromléch-tombeau découvert près La Haye, en Saint-Gravé. 8°, 3 p. et pl. Vannes, imp. Galles.

**Freeman**, E. A. Augusta Treverorum. Historisch-archäolog. Skizze. Aus „The British Quarterly Review: Juli 1. 1875 übers. v. C. S. gr. 8° (50 S.) Trier, Lintz. 1 M.

**Galy**, E. Inscription inédite. Le portique du temple de Vésunna, déesse tutélaire des Pétrocores. 8°, 8 p. Périgueux, imp. Dupont et Cie. — Extr. du Bull. de la Soc. historique et archéologique du Périgord.

**Garrucci**, R. Storia dell' arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa, corredata dalla collezione di tutti i monumenti di pittura e scultura incisi in rame su 500 tav. Prato, G. Guasti. fo. Fasc. 38—41 (p. 65—96, tav. 176—195). L. 3. 50 la disp.

**Gaume**, Mgr. Histoire des catacombes de Rome, accompagnée d'un plan; suivie d'un Essai sur les inscriptions. 18°, CI—515 p. Paris, Gaume et Cie. 4 fr.

**Goethe**, G. V. Ricordi di viaggio in Italia. Traduzione dal tedesco di A. di Cossilla. Milano, F. Manini, 1875. 16°, p. XII—396. L. 4.

**Govi**, G. Intorno a un opuscolo rarissimo della fine del secolo XV intitolato: „Antiquarie prospettiche romane, composte per prospettivo milanese dipintore." Ricerche lette alla Reale Accademia dei Lincei. Roma, tip. Salviucci. 4°, p. 30 e 1 tav.

**Grimouard de Saint-Laurent**, le cte. de. Guide de l'art chrétien, études d'esthétique et d'iconographie. T. 6. 8°, XVI—428 p., 7 pl. et 13 vign, Paris, Didron.

**Guéroult**, E. Notes sur les antiquités gauloises de Caudebec-en-Caux. 8°, 19 p. et 2 pl. Le Havre, imp. Lepelletier. T. à 200 exempl.

**Gsell-Fels.** Die Schweiz. Mit Bild. u. Zeichn. von A. Bachelin, J. Balmer, F. Bocion etc. 2.—7. Lfg. f°. München, Bruckmann. à 2 M.

**Guhl**, E. u. W. **Koner.** Das Leben der Griechen u. Römer, nach antiken Bildwerken dargestellt. 4. verb. u. verm. Aufl. 6.—8. Lfg. gr. 8°. Berlin, Weidmann. à 1 M.

**Handelmann**, H. Die prähistorische Archäologie in Schleswig-Holstein. Ein Vortrag, geh. am 21. Juni 1875. [Aus „Schriften des naturw. Ver. zu Kiel"] gr. 8° (16 S.) Kiel, 1875, Homann in Comm. 40 Pf.

Hautecombe. Guide et souvenirs artistiques. Description de l'église (avec un plan), appartements royaux, environs d'Hautecombe. 8°, 68 p. Lérins, imp. Marie-Bernard. 75 c.

Inaugurazione de' restauri della R. basilica di S. Michele di Pavia il dì 14 marzo 1876. Pavia, tip. Fusi. 16°, p. 72.

**Jäger**, O. Die ägyptische Expedition der Franzosen 1798—1801. [Aus: „Thiers, histoire de la révolution française" u. „Histoire du consulat et de l'empire".] Zur Lectüre in höheren Lehranstalten redigirt. 2. Aufl. Mit e. (lith.) Karte (in kl. 4°). 8° (VI—177 S.) Köln, Römke & Co. 1 M. 20.

**Kábdebo**, H. Bibliographie zur Geschichte der beiden Türkenbelagerungen Wiens 1529 u. 1683. Mit e. lith. Taf. u. 50 Holzschn. gr. 8°. Wien, Faesy & Frick. 8 M.

**Kautzsch**, E. u. A. **Socin.** Die Aechtheit der moabitischen Alterthümer geprüft. Mit 2 (lith.) Taf. gr. 8°. (VIII—191 S.) Strassburg Trübner. M. 4.

**Knapp**, P. Nike in der Vasenmalerei. gr. 8° (101 S.) Tübingen, Fues. 2 M. 40.

**Kraus**, F. X. Kunst u. Alterthum in Elsass-Lothringen. Beschreibende Statistik im Auftrage d. kais. Oberpräsidiums v. Elsass-Lothringen hrsg. 1. Bd. 1. Abth. Mit 109 (eingedr.) Holzschn. u. 1 photogr. Taf. gr. 8°. (XVI—208 S.) Strassburg, Schmidt. 5 M.

**Künstler-Lexicon**, allg. Unter Mitwirkg. der namhaftesten Fachgelehrten d. In- u. Auslandes hrsg. v. Jul. Meyer. 2. gänzlich neubearb. Aufl. v. Nagler's Künstler-Lexikon. 21. Lfg. Lex.-8° (2. Bd. S. 625—680). Leipzig, Engelmann. à 1 M. 20.; Schreibpap. 1 M. 60.

**Kürck**, M. A. Le Bronze préhistorique et les Bohémiens dans le Nord. 8°, 12 p. Paris, imp. Hennuyer. — Extr. des Bull. de la Soc. d'anthropol. de Paris, séance du 2 mars 1876.

**La Chenaye-Desbois et Badier.** Dictionnaire de la noblesse, contenant les généalogies, l'histoire et la chronologie des familles nobles de la France, l'explication de leurs armes. 3e éd., augmentée. T. 19, 1re partie. 4°, à 2 col., 248 p. Paris, Schlesinger fr. — L'ouvrage aura au moins 17 vol. et un Armorial de même format. Il est distribué par demi-vol. du prix de 10 fr. et de 30 fr. pour l'Armorial.

**Lacroix**, P. Iconographie moliéresque. 2e éd., revue, corrigée et considérablement augmentée. 8°, XLIII—396 p. Paris, Fontaine. 25 fr.

**La Quérière**, M. J. de. Archéologie rouennaise. Conservation des monuments historiques de Rouen. 8°, 7 p. Rouen, imp. Lecerf.

**Lascombe,** A. Inventaire du trésor de l'église d'Allègre en 1592. 8o, 15 p. Le Puy, Freydier.

**Launitz,** E. v. der. Wandtafeln zur Veranschaulichung antiken Lebens und antiker Kunst. Taf. XVIII u. XIX. Imp.-Fol. (Lith. u. Chromolith.) Mit Text. gr. 8o (21 S.) Kassel, Fischer. M. 39. (I—XIX: 202 M. 50.)

**Lebègue,** J. A. Recherches sur Délos. 8o, 339 p. et 3 pl. Paris, Thorin.

**Lecocq,** Ch. Archéologie chrétienne. Notice sur le cimetière mérovingien de Tugny (Aisne). 8o, 10 p. et 2 pl. Saint-Quentin, imp. Poette. — Extr. du t. 12, 3e série, des Ann. de la Soc.

**Lecocq,** G. Archéologie préhistorique. Notice sur le dolmen de Neuvillette. 8o, 10 p. et pl. Saint-Quentin, imp. Bette.

**Ledain,** M. B. La Gatine historique et monumentale. Ouvrage accompagné d'eaux-fortes et de lithographies représentant les monuments de ce pays dessinés d'après nature et gravés par M. E. Sadoux. gr. 4o, 413 p. et 28 pl. hors texte. Paris, imp. Claye. 50 fr.

**Lefebvre,** F. A. Notice historique et archéologique sur Halinghem (canton de Samer, Pas-de-Calais). 12o, VII—184 p. et plan. Boulogne-sur-Mer, imp. Le Roy.

**Le Mire,** N. J. Notice sur les fouilles faites dans les ruines de la villa gallo-romaine de Vicourt, commune de Poitte (Jura). 8o, 29 p. et 6 pl. Lons-le-Saulnier, imp. Gauthier fr. — Extr. des Mém. de la Soc. démulation du Jura.

**Lenzini,** O. L'Arte cristiana e il Duomo di Siena. Siena, tip. di L. Lazzeri, 1875. 16o, p. XXX—72.

**Lory,** E. L. Etudes d'histoire et d'archéologie. 8o, 15 p. Dijon, imp. Jobard. — Extr. du Suppl. du Bien public, du 16 oct. 1875.

**Lübke,** W. Grundriss der Kunstgeschichte. 7. durchgeseh. Aufl. 1. u. 2. Bd. Mit eingedr. Holzschn.-Illustr. Lex.-8o (XI—388 u. XXIV —459 S.) Stuttgart, Ebner & Seubert. à 7 M. 20.

**Lundy,** J. P. Monumental Christianity; or, the Art and Symbolism. of the Primitive Church as Witnesses and Teachers of the one Catholic Faith and Practice. With nearly 200 Illustrations throughout the Text, and several large folding Plates. 1 vol. demy 4o. Newyork. 38 s.

**Maillinger,** J. Bilder-Chronik der kön. Haupt- u. Residenzstadt München. Verzeichniss e. Sammlg. v. Erzeugnissen der graph. Künste zur Orts-, Kultur- und Kunstgeschichte der bayer. Capitale vom 15. bis in das 19. Jahrh. 3 Bde. gr. 8 (1. u. 2. Bd. VIII—253 u. VIII 266 S.) München, Montmorillon. Baar 15 M.

**Mauduit,** M. L. Monuments antérieurs au 1er siècle. Le Camp de Vercingétorix à l'époque de l'invasion romaine. 8o, 14 p. La Châtre, imp. Robin. — Extr. du Compte rendu du Congrès archéologique de France, 40e session, tenue à Châteauroux en 1873.

**Meaume,** M. E. George Lalleman et Jean Le Clerc, peintres et graveurs lorrains. 8o, 64 p. Nancy, Wiener. — Extr. des Mém. de la Soc. d'archéologie lorraine pour 1876.

**Michelangelo-Buonarroti.**
— Conti, C. Vita di Michelangelo Buonarroti narrata al popolo. Firenze, tip. A. Salani. 32o, p. 96. L. — 20.
— Fossati, C. La fuga di Michelangelo Buonarroti da Firenze nel 1529 (con l'aiuto di alcuni nuovi documenti). Sassari, tip. Azuni. 8o, p. 52.

**Michelangelo-Buonarroti.**
— Mofras, M. E. de. Michel-Ange. Le centenaire de Florence, 1475—1875. 8o, 15 p. Paris, imp. Brière. — Extr. du Mém. dipl.
— Montesquiou, le cte. A. Poésies de Michel-Ange Buonarroti, traduites en vers. 18o, 175 p. Meulan, imp. Masson.
— Oeuvre (l') et la vie de Michel-Ange, dessinateur, sculpteur, peintre, architecte et poëte; par MM. Ch. Blanc, E. Guillaume, P. Mantz, Ch. Garnier, Mézières, A. de Montaiglon, G. Duplessis et L. Gonse. gr. 8o, 343 p. Paris, imp. Claye; Gaz. des beaux-arts. — Tiré à 500 exempl. num. Exempl. sur pap. de Holl., avec grav. avant la lettre, Nos. 1 à 70, 80 fr.; exempl. sur vélin teinté, grav. avant la lettre, Nos. 1 à 430, 45 fr.
— Villa, J. Tutto ha progredito, e l'arte? Memoria letta in accasione del pranzo artistico internazionale per celebrare il IV centenario di Michelangiolo in Firenze. 2. ed. Firenze, tip. Mariani, 1875. 8o, p. 56. L. 1.
— Wilson, Ch. H. Life and Works of Michelangelo Buonarroti. The life partly compiled from that by the comm. A. Gotti. London, J. Murray (Florence, printed at the establishment of the Gazz. d'Italia). 8o, p. XLIV—372, con tav.

**Morel,** M. Découverte de sépultures gauloises au territoire de Marson. Rapport. Lu à la Soc. d'agriculture, commerce etc., du dép. de la Marne, le 27 oct. 1874. 8o, 20 p. Châlons-sur-Marne, imp. Martin.

**Mortillet,** G. de. Origine du bronze. 8o, 16 p. et pl. Paris, Leroux. — Extr. de la Révue d'anthropologie, 1875, Nr. 4.

**Montié,** A. Chevreuse. Recherches historiques, archéologiques et généalogiques. Tableaux généalogiques et sceaux de seigneurs de Chevreuse. 8o, 9 p. et 3 pl. Rambouillet. Raynal.

**Müller,** A. Venedig, seine Kunstschätze und histor. Erinnerungen. 4. verm. Aufl. Mit dem Plane. Venezia, F. Ongania succ. Münster. L. 3.

**Müller u. Mothes.** Illustrirtes archäologisches Wörterbuch der Kunst des germanischen Alterthums, des Mittelalters, sowie der Renaissance. 11. Lfg. Lex.-8o mit eingedr. Holzschn. Leipzig, Spamer. à 1 M.

Museo Arqueológico. Noticia histórico-descriptiva del Museo Arqueológico Nacional, publicada siendo Director del mismo el Excmo. sennor D. A. García Gutierrez. fo Port. 210 p. é Indice. Madrid, imp. de Fortanet. — No se ha puesto á la venta.

**Nibby,** A. Intinéraire de Rome et de ses environs. 11e éd. revue et augmentée avec 18 vues, 8 plans, une carte des environs, un plan à vol d'oiseau de Rome monumentale, 36 vign. et 29 plans intercalés dans le texte. Rome, Loescher e C. 12o, p. XXII—458. L. 12.

**Nicaise,** A. Etudes paléoethnologiques. Les puits funéraires de Tours-sur-Marne. Epoque de la pierre polie. La Marne archéologiqne. 8o, 32 p. Châlons-sur-Marne, imp. Thouille.

**Nicaise,** M. A. Table des travaux publiés dans les Mémoires de la Société d'agriculture, commerce, sciences et arts du département de la Marne, 1807—1873. 8o, 134 p. Châlons-sur Marne, imp. Martin.

**Peigné-Delacourt,** M. Technologie archéologique. Les Chemins des Gaulois comparés aux chaussées des Romains. 1re fasc. Les Chemins. 8o, XI—62 p. et 2 pl. Noyon, imp. Andrieux.

**Peigné-Delacourt**, M. Topographie archéologique des cantons de la France. Dép. de l'Oise. Arrond. de Senlis. Canton de Creil. 8o, X—87 p. avec 22 vues. Noyon, imp. Andrieux.

**Peschel**, O. Völkerkunde. 3. unveränd. Aufl. gr. 8o (XII—570 S.) Leipzig, Duncker & Humblot.

**Piette**, M. A. Excursion de la Société archéologique, historique et scientifique de Soissons à Mons-en-Laonnois et dans ses environs. 8o, 33 p. Soissons, imp. A. Michaux. — Extr. du Bull. de cette Soc., 5e vol., 2e sér., séance du 5 oct. 1874.

**Pilloy**, J. Etudes préhistoriques. L'Atelier quaternaire de Cologne, commune d'Hargicourt (Aisne). 8o, 28 p. et pl. Paris, Dumoulin. — Extr. du Vermandois, revue d'histoire locale.

Plan d'Arras au XIIIe siècle. Arras, imp. lith. Dasavary-Dutilleux.

**Rawlinson**, G. The Seventh Great Oriental Monarchy; or, the Geography, History, and Antiquities of the Sassanian or New Persian Empire, collected and illustrated from Ancient and Modern Sources. 8o, p. 712. 28 s. (Longmans.)

**Reboul**, R. Le Docteur D. de Rossi, ou le Sphinx de Solliès-Pont (Var). Notes édifiantes. 8o, 36 p. Antibes, Marchand.

**Robert.** Quittances de peintres, sculpteurs et architectes français, 1535—1711, extraites par M. U. Robert de la collection de quittances provenant de la chambre des comptes conservée au département des manuscrits de la Bibl. nat., augmentées de quittances communiquées par feu M. J. Boilly et par MM. E. Charavay, B. Fillon, C. Morbio, de Milan, E. Münten, et accompagnées de quelques notes par M. A. de M. 8o, 81 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupepeley. — Tiré à 15 exempl. sur pap. vergé.

Records of the Past. Being English Translations of the Assyrian and Egyptian Monuments. Vol. 6, Egyptian Texts. 8o, p. 172. 3 s. 6 d. (Bagster.)

**Sainte-Marie**, E. de. Les Ruines de Carthage. 8o, 36 p. et 1 carte. Boulogne (Seine), imp. J. Boyer. — Extr. du journ. l'Explorateur.

**Schliemann**, H. Troja und seine Ruinen. Vortrag, geh. in der Aula der Universität Rostock den 17. Aug. 1875. gr. 4o (21 S.) Waren 1875. (Rostock, Stiller.) 1 M. 20.

**Schnaase**, C. Geschichte der bildenden Künste. 2. verm. u. verb. Aufl. 7. Bd., 2. Hälfte. Bearb. vom Verf. unter Mitwirkg. von E. Dobbert. gr. 8o (XVI u. S 337—688 m. eingedr. Holzschn.) Düsseldorf, Buddeus. 10 M. (I-VII, 2.: 84 M.)

**Schuster**, P. Ueber die erhaltenen Portraits der griechischen Philosophen. Mit 4 Taf. in Lichtdr. Lex.-8o. (VIII—27 S.) Leipzig, Breitkopf & Härtel.

**Selvatico**, P. De kunst in het leven der kunstenaars. Uit het Italiaansch vertaald door H. J. Wansink. 2 dln. gr. 8o. (8 en 344, 6 en 330 bl.) Arnhem, J. Rinkes jr. f. 6. 45.

**Sepp**, Jerusalem u. das heilige Land. Pilgerbuch nach Palästina, Syrien und Aegypten. 2., durch architekton. u. diplomat. Studien verm. Aufl., mit 550 (eingedr. Holzschn.-) Illustr. u. e. selbständ. (lith. u. color.) Karte von Palästina u. d. Bildniss d. Verf. 17.—24. (Schluss-) Lfg. gr. 8o. Regensburg, Manz. 10 M. 80., cplt. 30 M.

**Smith**, R. Persian Art. With Map and Woodcuts. 8o, p. 58. 1 s. 6 d. (Chapman.)

**Taillepied**, F. N. Les Antiquités et singularités de la ville de Pontoise. Réimpression de l'ouvrage de F. N. T. Edition revue et annotée sur les manuscrits des archives de Pontoise, et collationnée sur l'imprimée de 1587, par A. François; précédée d'une notice biographique et bibliographique sur l'auteur, par H. Le Charpentier. Orné de 2 plans et de 2 vues d'après d'anciennes estampes. 8o, IV—148 p. Paris, Champion. 5 fr.

**Taine**, H. Voyage en Italie. 3e éd. 2 vol. 18o, 864 p. Paris, Hachette et Cie. 7 fr.

**Tivier**, H. et A. **Riquier.** Mythologie. Illustrations sur les dessins de Gluck. 2e éd., revue et corrigée. Cours élémentaire. 18o, VIII—332 p. Paris, Delagrave. 1 fr. 25 c. Cours complet d'instruction élémentaire à l'usage de la jeunesse, par MM. Riquier et l'abbé Combes.

**Travers**, E. Une voie saxonne à Caen. 8o, 9 p. Caen, imp. Le Blanc-Hardel. — Extr. du Bull. de la Soc. des antiquaires de Normandie, t. 7.

**Vasari**, G. Vita di Raffaello da Urbino. Z. Gebrauche bei Vorlesgn. hrsg. v. H. Grimm. [Aus: „Grimm's Leben Raphaels v. Urbino."] 8o (III—48 S.) Berlin, Dümmler's Verl. 60 Pf.

**Vayssière**, A. Inscriptions recueillies dans l'église de Brou. 8o, 19 p. Bourg-en-Bresse, Grandin. — Tiré à 100 exempl.

**Wassiltschikoff**, A. Liste alphabétique de portraits russes. 2 vols. Lex.-8o (VIII—540 u. 499 S.) St. Petersburg, Leipzig, Voss. 13 M. 33.

**Wessely**, J. E Die Gestalten des Todes u. d. Teufels in der darstellenden Kunst. Mit 2 Rad. d. Verf. u. 21 Illustr. in Holzschn. gr. 8o (IV—123 S.) Leipzig, H. Vogel. 4 M. 80.

**Wilson**, D. Préhistoric Man: Researches into the Origin of Civilisation in the old and the New World. 3rd édit. rev. and enlarged. With Illustr. 2 vols. 8o, p. 820. 36 s. (Macmillan.)

## Architektur.

**Angoitia**, F. Estilos de la arquitectura cristiana anterior al siglo XVI. 8o, 64 p. Madrid, Murillo. 4 y 5.

Architecture moderne de Vienne, publié avec le concours des Architectes H. v. Ferstel, E. et H. v. Förster, Th. v. Hansen etc. par Prof. Dr. C. v. Lützow et Archit. en chef L. Tischler. Planches gravées sous la direction de Ed. Obermayer. 8—10 livr. gr. fo. Wien, Lehmann & Wentzel. à 8 M.

**Beisser**, W. Die restaurirte reformirte Kathedralkirche zu St. Jacob in Cöthen. Aufzeichngn. u. Erläutergn. zu den Baudenkmälern der Kathedrale. Mit vielen erläut. Abbildgn. (in eingedr. Holzschn. u. Steintaf.), gezeichnet v. E. Klaus. gr. 8o (119 S.) Cöthen, Schulze. 2 M.

**Bion de Marlavagne**, L. Histoire de la cathédrale de Rodez, avec pièces justificatives et de nombreux documents sur les églises et les anciens artistes du Rouergue. Ornée de 27 grav. 8o, XVI—423 p. Paris, Didron.

**Bohnstedt**, L. Entwürfe. 4. u. 5. Heft. Fol. à 6 Steintaf. m. 1 Bl. Text. Halle, Knapp. à 6 M.

**Bonne**, Ch. Notice biographique sur Jean Thiriot, de Vignot, architecte du roi Louis XIII. 8o. 16 p. Bar-le-Duc, imp. Contant-Laguerre. — Ext. des Mém. de la Soc. des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc, t. 4.

**Bourassé**, J. J. Les Châteaux historiques de France, histoire et monuments. 4o, 408 p. Tours, Mame et fils. — Nouv. collection illustré.

— — Les plus belles cathédrales de France. gr. 8o, 382 p. et 4 grav. Tours, Mame et fils. — Bibl. illustrée.

**Charles**, R. Etude historique et archéologique sur l'église et la paroisse de Souvigné-sur-Même (Sarthe). 8o, 38 p. Mamers, imp. Fleury et Dangin. — Extr. de la Rev. hist. et arch. du Maine, t. 1, No. 1, 1876.

**Choron**, E. La fausse porte Saint-Martin et les divers emplacements de l'hôtel de ville à Soissons. 8o, 101 p. Soissons, imp. Michaux. — Extr. du Bull. de la Soc. archéol., historique et scientifique de Soissons, 5e vol., 2e série, séance du 5 octobre 1874.

Details, architektonische. Entwürfe von Proff. L. Bohnstedt, C. Dollinger, A. Geul etc. in der Gesammtheit ihrer Details in natürl. Massstabe. Red. u. f. d. Umdruck gezeichnet v. B. Liebold. 12. Heft. fo. Halle, Knapp. à 3 M.

**Fergusson**, J. History of Indian and Eastern Architecture. Forming the 3rd vol. of the new edition of the „History of Architecture." 8o, p. 770. 42 s. (Murray.)

**Fricke**, A. Wohngebäude f. Stadt u. Land in Façaden, Grundrissen, Durchschnitten und Details. Mit Beiträgen v. H. Kämmerling, F. Stock, W. Schuffenhauer u. A. 7. Aufl. 12 Lfgn. fo (à 6 Steintaf.). Leipzig, Scholtze.

**Geymüller**, Bar. H. v. Die ursprünglichen Entwürfe f. Sanct Peter in Rom v. Bramante, Raphael Santi, Fra Giocondo, den Sangallo's u. A. m. Nebst zahlreichen Ergänzgn. u. e. (deutschen u. französ.) Texte zum ersten Mal hrsg. 2. Lfg. Imp.-fo (11 Taf. in Steindr., Kupferst. u. Lichtdr.) Wien, Lehmann & Wentzel. 18 M.

**Gladbach**, E. G. Die Holz-Architektur der Schweiz. Mit 68 in den Text gedr. Orig.-Zeichngn. Lex.-8o (58 S.) Zürich, Orell, Füssli & Co. 5 M.

**Gwilt**, J. An Encyclopaedia of Architecture: Historical, Theoretical, and Practical. Revised, with Alterations and considerable Additions, by Wyatt Papworth, additionally illustrated with nearly 400 Engravings on Wood by O. Jewitt, and nearly 200 other Woodcuts. New edit. 8o, p. 1390. L. 2. 12 s. 6 d. (Longmans.)

**Hase**, C. W. Sammlung v. Zeichnungen ausgeführter Kirchen, Schulgebäude u. Privatbauten in Haustein u. Backstein. 7.–10. (Schluss-)Lfg. fo (à 6 Steintaf.) Hannover, Schmorl & v. Seefeld. à 4 M.

**Hittenkofer.** Vergleichende architektonische Formenlehre. Eine populäre Darstellg. zur Formenkenntniss der wichtigsten Baustilperioden (griechisch, römisch, byzantinisch, romanisch, gothisch, Renaissance u. modern). Zum Gebrauch f. Bauhandwerker, angeh. Architekten u. techn. Lehranstalten. Mit 85 lith. Taf. (1530 Illustr.) nebst belehr. Text m. eingedr. Holzschn. 1.—3. Hft. gr. 4o (à 4 Steintaf. m. 8 S. Text.) Leipzig, Scholtze. 1 M. 20.

**Holz**, F. W. Ziegelstein-Architektur. Auswahl prakt. Beispiele. 1. u. 2. Sammlg. fo (à 20 Steintaf.) Leipzig, Scholze. 18 M.

**Jacquemain**, M. Notre-Dame d'Avioth et son église monumentale au diocèse de Verdun (Meuse). 8o, 140 p. et grav. Sedan, imp. Laroche.

**Janner**, F. Die Bauhütten d. deutschen Mittelalters. gr. 8o (VIII—310 S.) Leipzig, Seemann. 4 M. 60.

Lance, A., sa vie, ses oeuvres, son tombeau. 8o, 47 p. et 1 grav. Paris, Ve. A. Morel et Ce.

**Leybold**, L. Entwürfe zu städtischen Wohngebäuden, Land- u. Gartenhäusern in Grundrissen, Ansichten u. Durchschnitten nebst Details in grösserem Massstabe. 7. Hft. (Neue Folge. 1. Hft.) gr. fo. (6 color. Steintaf.) Stuttgart, Wittwer. à 6 M.

**Marx**, J. Die Ringmauern u. die Thore der Stadt Trier. Nebst e. Lebensskizze d. Verf. 8o (XVII–147 S.) Trier, Lintz.

**Mazzanti**, R. ed E. — **Del Lungo**, T. Raccolta delle migliori fabbriche antiche e moderne di Firenze, disegnate e descritte. Firenze, G. Ferroni. disp. 1a e 2a in fo., tav. 7. L. 4 la disp.

**Mitscher**, G. Zur Baugeschichte d. Strassburger Münsters. Mit 1 Abbildg. (Holzschn.-taf. in 4o. gr. 8 (60 S.). Strassburg, Schultz & Co. 1 M. 60.

Monographie de la crypte et rotonde de Saint-Bénigne et de l'ancienne basilique des bénédictins à Dijon. 8o, 67 p. et 3 pl. Dijon, imp. Marchand.

**Mothes**, O. Illustrirtes Baulexikon. Praktisches Nachschlagebuch f. Architekten, Maurer u. Zimmerleute etc. 43.–50. Lfg. gr. 8o. m. eingedr. Holzschn. Leipzip, Spamer. Baar à 50 Pf.

**Narjoux**, F. Notes de voyage d'un architecte dans le nord-ouest de l'Europe. Croquis et descriptions. 8o, 471 p. Paris, Ve. Morel et Ce.

Neubauten, Wiener. Unter Mitwirkung der Architekten H. v. Ferstel, E. u. H. v. Förster, Th. v. Hansen etc. hrsg. v. C. v. Lützow u. Lud. Tischler. Gestochen unter Leitg. v. Ed. Obermayer. 8.–10. Hft. gr. fo. Wien, Lehmann & Wentzel. à 8 M.

Notice historique et archéologique sur le château de Langeais (Indre-et-Loire). 8o, 16 p. et grav. Tours, imp. Juliot.

**Obry**, M. E. Notice sur le château de Tumejus et sur la Blaissière, ban de Bulligny. 8o, 64 p. Nancy, imp. Crépin-Leblond. — Extr. des Mém. de la Soc. d'archéologie lorraine.

**Poli**, O. de. Recherches sur le nom vulgaire de l'amphithéâtre Flavien (Colisée). 8o, 31 p. Paris, Didier et Cie.

**Rosengarten**, A. A Handbook of Architectural Styles. Translated from the German by W. Collet-Sandars. With 639 Illustr. 8o, p. 526. 21 s. (Chapman.)

**Sacken**, Ed. Frh. v. Katechismus der Baustile od. Lehre der architekton. Stilarten von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Nebst e. Erklärung der im Katechismus vorkomm. Kunstausdrücke. 5. verb. Aufl. Mit 103 in den Text gedr. (Holzschn.-) Abbildg (XII, 184 S.) Weber's illustr. Katechismen. Nr. 39. 8o. Leipzig, Weber. 1 M. 50.

**Salazaro**, D. Notizie storiche sul palazzo di Federigo II a Castel del Monte. Napoli, tip. S. Pietro a Majella, 1875. 8o, p. 16.

**Sanmicheli**, M. Le fabbriche civili ecclesiastiche e militari, disegnate ed incise da Fr. Ronzani e G. Luciolli, con testo illustrativo, e riveduto da Fr. Zanotto. Genova, M. Morando. fo, p. 88 e CL tav.

**Schuffenhauer**, W. Kleine Landhäuser und Villen. Orig.-Entwürfe nebst Bauanschlägen u. Berechngn. Zum prakt. Gebrauche f. Architekten, Bauhandwerker, Maurer und

Bauunternehmer. 2. Aufl. f°. (6 Steintaf. m. 10 S. Text.) Leipzig, Scholtze. 4 M. 80.

**Sharpe**, E. Illustrated Papers on Church Architecture. No. 2. 4°. 7 s. 6 d. (Spons.)

**Skizzen-Buch**, architektonisches. Eine Sammlg. v. Landhäusern, Villen, ländl. Gebäuden, Gartenhäusern, Gartenverziergn. Mit Details. Jahrg. 1876. 6 Hefte. [Der ganzen Folge 136 bis 141. Hft.] à 6 Bl. in Stich, Lith. u. farb. Druck. f° (à 1 Bl. Text.) Berlin, Ernst & Korn. à Hft. 4 M.

**Steindorff**, H. Vorlegeblätter f. das Studium der Baukunst, besonders f. die Zeichenübgn. der Bauconstructionslehre. Mit Unterstützg. namhafter Architekten hrsg. 1. Hft. gr. f°. (6 autogr. Taf. in Imp.-f° u. 1 Bl. Text.) Stuttgart, Wittwer. In Mappe 6 M. 80

**Studien**, architektonische. Hrsg. vom Architektenverein am königl. Polytechnikum in Stuttgart. 28.—31. Hft. gr. f° (à 6 autogr. Taf.) Stuttgart, Wittwer. à 2 M. 40.

**Viollet-le-Duc**, M. Dictionnaire raisonné de l'architecture franç. du XI° au XVI° siècle. T. 7, 8, 9. 8°, 1661 p. Paris, A. Morel.

— — Storia di una casa; con illustrazioni disegnate dallo stesso. Milano, Simonetti. 8°, p. 200. L. 4.

— — E. Lectures on Architecture. Translated from the French by B. Bucknall. Part 1. 8°, p. 170. 10 s. 6. d. (Low.)

— — E. The Habitations of Man in all Ages. Translated by B. Bucknall. With num. Illustr. 8°, p. 410. 16 s. (Low.)

**Weale**, W. H. J. Les églises du doyenné de Dirmude. Notices historiques et descriptions, suivies de nombreux documents. 2° partie: Documents. 8°, 518 p. Bruges, imp. A. Dezuttere. 30 M.

**Wohnsitze**, die ländlichen, Schlösser u. Residenzen d. ritterschaftl. Grundbesitzer in der preussischen Monarchie, nebst d. kgl. Familien-, Haus-, Fideicommiss- und Schatull-Gütern in naturgetreuen, künstlerisch ausgeführten farb. Darstellgn. nebst begleit. Text. Hrsg. v. Alex. Duncker. 265—268. Lfg. qu.-f°. (à 3 Chromolith. m. 3 Bl. Text.) Berlin, A. Duncker. à 3 M. 75.

— dasselbe. Prov. Sachsen. 37. u. 38. Lfg. qu.-f°. (à 3 Chromolith. m. 3 Bl. Text.) Ebd. à 4 M. 25.

— dasselbe. Prov. Schlesien. 59. u. 60. Lfg. qu.-f° (à 3 Chromolith. m. 3 Bl. Text.) Ebd. à 4 M. 25.

**Withers**, Fr. C. Church Architecture: Plans, Elevations and Views of 21 Churches and 2 School Houses, Photo-lithographed from Original Drawings; with numerous Illustrations, showing Details of Construction, Church Fittings etc. f°. Newyork. 70 s.

**Woollett**, Wm. W. Villas and Cottages; or, Homes for All: Plans, Elevations, and Views of 12 Villas and 10 Cottages, being a Collection of Dwellings suited to various Individual Wants and adapted to different Locations. 40 Plates. 8°. Newyork. 15 s.

## Sculptur.

**Conze**, A. Bericht über die Vorarbeiten zur Herausgabe der griechischen Grabreliefs. [Aus: „Sitzgsber. d. k. Akad. d. Wiss."] Lex.-8° (14 S.) Wien, 1875, Gerold's Sohn in Comm. 30 Pf. (1. u. 2.: 70 Pf.)

**Desnoyers**, M. l'abbé. Statue de Bacchus-Hercule, trouvée à Lailly (Loiret). 8°. 14 p. Orléans, Herluison. — Extr. des Mém. de la Soc. arch. et hist. de l'Orléanais.

**Diegerick**, A. Le sculpteur Charles Van Poucke et l'autel du Saint-Sacrement de l'église de St. Martin à Ypres. 8°, 18 p. Ypres, imp. S. Lafonteyne. — Extr. du tome VI des Ann. de la Soc. hist., etc., de la ville d'Ypres et de l'ancienne West-Flandre.

**Entwürfe** zu Grabdenkmälern. 8° (33 color. Steintaf.) Glauchau, Hobeda. geb 6 M.

**Furtwängler**, A. Der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans. Entwurf e. Geschichte der Genrebildnerei bei den Griechen. Mit 2 Holzschn. auf 1 Taf. (103 S.) 2 M. [Samml. gemeinverständlicher wissenschaftl. Vortr., hrsg. v. R. Virchow u. Fr. v. Holtzendorf. 245. u. 246 Hft.] Berlin, Habel.

**Hammerich**, M. Thorwaldsen u. seine Kunst. Ein Lebensbild. Aus dem Dän. gr. 8. (XII, 164 S. m. 4 Holzschntaf.) Gotha, Schloessmann. 3 M.

**Hermida**, J. M. Iglesia del colegio de Monforte de Lemos. Retablo del altar mayor construido par el escultor Fr. Moure. 8°, 128 p. Orense, imp. de J. M. Ramos. 6 M.

**Hucher**, E. Statuette gauloise découverte à Roullé, commune de Mont-Saint-Jean (Sarthe). 8°, 8 p. et grav. Le Mans, imp. Monnoyer. · Extr. du Bull. de la Soc. d'agriculture etc. de la Sarthe.

**Wieseler**, F. Ueb. e. Votivrelief aus Megara. [Aus: „Abhandlgn. d. k. Ges. d. Wiss. zu Göttingen."] gr. 4°. (39 S. m. 1 Steintaf.) Göttingen 1875, Dieterich's Verl. 2 M. 24.

## Malerei.

**Alizeri**, F. Notizie dei professori del disegno in Liguria, dalla origine al secolo XVI. Disp. 32, vol. 3, p. 425—472. Genova, tip. L. Sambolino, 1875. 8°. L. 1. 60.

Arundel society. 1st annual publications, 1876. The crucifixion. From the large central panel of the altar piece by H. Memling, in the Cathedral at Lubeck, 1491. Drawn and Chromolith by C. Schultz. Printed by Hangard-Maugé, Paris.

**Bardua**, W. Jugendleben der Malerin Caroline Bardua. Nach e. Mscr. hrsg. von W. Schwarz. Mit dem (phototyp.) Bildniss der Caroline Bardua. 8° (VIII—295 S.) Breslau, 1874. Hoffmann. 4 M. 20.

**Bianchi**, E. Intorno le pitture del Casino posseduto dai signori Antonini Bernardi in Carpello (presso Fuligno), attribuite ai frat. Zuccari: discorso. Torino, Unione tip.-editrice. 8°, p. 44.

**Dalton**, H. Rembrandt u. seine Gemälde in der kais. Eremitage zu St. Petersburg. Vortrag. gr. 8° (22 S.) St. Petersburg, Röttger.

**Duplessis**, G. Gavarni, étude. Ornée de 14 dessins inédits. 8°, 88 p. Paris, Rapilly.

**Dupont**, R. Réflexions sur la peinture en France. 8°, 44 p. Limoges, imp. Chatras & Ce.

**Ephrussi**, Ch. Le Triptyque d'Albert Durer, exécuté pour Jacob Heller. gr. 8°, 27 p. Paris, imp. Claye. — Extr. de la Gaz. des beaux-arts, avril 1876.

**Falconieri**, C. Vita di Vincenzo Camuccini, e pochi studi sulla pittura contemporanea. Roma, stab. tip. Giliberti, 1875. 16°, p. 352. L. 4.

**Flaxman**. Drawings of Flaxman. With Descriptions by S. Colvin. f°. L. 10. 10 s. (Bell & S.)

**Grässe,** Th. Sachsens Fürsten aus dem Hause Wettin. Portraits u. Silhouetten, gleichzeitig als Erläuterung zum Fürstenfries auf der Augustusstrasse zu Dresden. [Aus: „Neue Reichszeitg."] 8° (141 S.) Dresden, Burdach. 1 M.

**Klassiker,** die, der Malerei. Eine Sammlg. ihrer berühmtesten Werke m. erläut. Texte f. Künstler, Freunde der Kunst u. Lehrer der Kunstgeschichte. Hrsg. v. P. F. Krell, unter Mitwirkg. v. O. Eisenmann. In unveränderl. Photogr.-Druck ausgef. v. M. Rommel. 3.—8. Lfg. gr. f°. (à 2 Bl. Phototypien.) Stuttgart, Neff. à 2 M. 50.

**Lavoix,** M. H. Les Arts musulmans. Les Peintres arabes. 8°, 44 p. Paris, Baer et Ce. — Extr. de Gaz. de beaux-arts, août, octobre et novembre 1875.

**Michiels,** A. Histoire de la peinture flamande, dépuis ses débuts jusqu'en 1864. 2e éd. T. 10 et dernier. 8°, 608 p. Paris, Lib. internat.

**Mont-Louis,** R. de. La Sainte Famille de Raphaël. 12°, 34 p. et grav. Limoges, E. Ardant et Ce.

**Ottley,** H. Dictionary of Recent and Living Painters and Engravers, forming a Supplement to Bryan's Dictionary of Painters. 8°. 12 s. (Bell & S.)

**Pauly,** T. Carstens. Ein Lebensbild. gr. 8°. (16 S.) Berlin, Oehmigke's Verl. 50 Pf.

**Piedagnel,** A. J. F. Millet. Souvenirs de Barbizon. Avec 1 portr. et 9 eaux-fortes par Ch. Beauverie, M. Lalanne, Ad. Lalauze, Piquet, F. Rops, Saint-Raymont et Afr. Taiée et un fac-simile d'autographe. gr. 8°, 108 p. Paris, Ve. Cadart. 12 fr. — Tiré à 545 exempl. num.: 500 sur pap. vergé de Holl., 25 sur pap. de Chine, 15 sur pap. Whatman, 5 sur parchemin.

**Potiquet,** A. Jean Bapt. Santerre, peintre; sa vie et son oeuvre. 8°, 22 p. Paris, Sandoz et Fischbacher.

**Pradère,** O. Notice sur Vincent de Montpetit (Arnaud), peintre français du XVIIIe siècle. 8°, 55 p. Brest, imp. Roger père.

**Prüfer,** Th. Der Todtentanz in der Marienkirche zu Berlin u. Geschichte u. Idee der Todtentanzbilder überhaupt. Ein Beitrag zur Archäologie u. Kunstgeschichte. Mit 6 photolith. Taf. (in qu. gr. f°.) [Aus: „Schriften d. Vereins f. die Geschichte Berlins."] f°. (26 S.) Berlin, v. Decker. 3 M.

Raccolta di 120 principali Disegni originali di Michelangelo, Raffaelo, Leonardo da Vinci, Tiziano, e d'altri celebri artisti, esistenti nella R. Accademia di Belle arti in Venezia. Fac-simile eseguito in eliotipia. Venezia, F. Ongania succ. Münster. vol. 1, 2 di 120 tav. 4°. L. 120.

**Rottmann**'s, C., italienische Landschaften. Nach den Fresken in den Arkaden d. kgl. Hofgartens in München in Chromolith. ausgeführt v. R. Steinbock. 4. Lfg. q. gr. f°, (3 Chromolith.) München, Bruckmann. Baar à 30 M.; einzelne Blätter à 12 M.

**Stothert,** J. French and Spanish Painters. With Illustrations in Steel from famous Pictures, and Critical and Biographical Account of the Artists of the French and Spanish Schools. 8°, p. 288. 31 s. 6 d. (Nimmo.)

**Walther,** W. A. Sachsens Fürstenhaus. Sgraffitofries am kgl. Schlosse zu Dresden. Einleitg. v. A. Stern. Lichtdr. v. Römmler & Jonas. qu. gr. f°. (8 Phototyp. m. 1 Bl. Text.) Dresden, Gutbier. 18 M.

**Woermann,** K. Die antiken Odyssee-Landschaften vom esquilinischen Hügel zu Rom. In Farben-Steindr. hrsg. u. erl. 6 farb. Taf., 1 schwarze Taf. u. Text. qu. gr. f°. (VII, 18 S.) München, Th. Ackermann. 80 M.

## Wappenkunde, Münz-, Medaillen-, Siegel- und Gemmenkunde.

**Caix de Saint-Aymour,** A. Un sceau du prieuré de Bray-sur-Aunette (Oise). 8°, 8 p. Senlis, imp. Payen. — Extr. des Comptes rendus et Mém. du Comité archéolog. de Senlis. — Tiré à 50 exempl.

**Chalande,** M. J. F. Denier d'argent attribué par Comberousse à Philippe IV le Bel et qui doit être restitué à Philippe III le Hardi 8°, 4 p. Toulouse, imp. Chauvin et fils. — Extr. d'une lecture faite à la Soc. archéol. le 9 juin 1874.

**Cohen,** H. Guide de l'acheteur de médailles romaines et byzantines, ou Tableau du prix des médailles romaines et byzantines dans tous les métaux. 8°, 19 p. Paris, Dumoulin.

**Dannenberg,** H. Die deutschen Münzen der sächsischen u. fränkischen Kaiserzeit. Mit 1 Karte (in Kupferst.) u. 61 (photolith.) Taf. Abbildgn. (in cart. Sep.-Bd.) gr. 4°. (XX—510 S.) Berlin, Weidmann cart. M. 40.

**Dorn,** B. Collection de monnaies Sassanides de feu le lieutenant-général J. de Bartholomaei, représentée d'après les pièces les plus remarquables. [Avec le portr. de M. de Bartholomaei et 32 planches gravées sur cuivre.] 2e éd. gr. 4°. (14 S.) St.-Pétersbourg 1875. Leipzig, Voss. 10 M. 30.

**Escudero de la Penna,** J. Sigilografía espannola. Sellos de Alfonso VII de Castilla, y de Ceit Abuceit, rey moro de Valencia; publicados en la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. 8°, 64 p. y una lám. Madrid, Murillo. 24 M. — Tirada aparte, de muy pocos ejemplares, en papel de hilo.

**Fabretti,** A. Raccolta numismatica del R. Museo di antichità di Torino. Monete consolari. Torino, frat. Bocca. 8°, p. XVI—336. L. 12. 50.

**Gentili,** T. Le monete pontificie anonime e di sede vacante nel secolo XIV. Lettera a C. Strozzi. Firenze, tip. G. Barbèra. 4°, p. 24 e una tav.

**Graesse,** J. G. Th. Geschlechts-, Namen- u. Wappensagen d. Adels deutscher Nation. Mit 178 (eingedr.) Wappen-Abbildungen, gezeichnet v. L. Friedrich, in Holz geschn. v. H. Bürkner. gr. 8°. (VI—192 S.) Dresden, Schönfeld. 10 M.

**Grenser,** A. Deutsche Künstler im Dienste der Heraldik. Mit 16 heliogr. Fcsm. v. Alb. Franz. gr. 4°. (18 S.) Wien, Braumüller. 4 M.

— — Die Wappen der Aebte v. Melk in Nieder-Oesterreich. Mit 3 Bildtaf. (in Holzschn.) u. 12 in den Text gedr. (Holzschn.-) Illustr. gr. 4. (15 S.) Ebd. 2 M.

**Grünenberg.** Des Conrad, Ritters und Burgers zu Costens, Wappenbuch, vollbracht am nünden Tag des Abrellen, do man zalt tusend vierhundert drü und achtzig jar. In Farbendr. neu hrsg. v. R. Graf Stillfried-Alcàntara u. Ad. M. Hildebrandt. 1. u. 2. Lfg. gr. f°. (à 10 Chromolith.) Görlits, Starke. à 9 M.

**Hildebrandt,** A. M. Heraldisches Alphabet. gr. 4°. (8 S. m. 24 Chromolith.) Görlitz, 1875. Starke. 5 M.

**Hucher**, E. Sigillographie du Maine. Sceaux des évêques du Mans. Sceau de Geoffroy d'Assé (1270—1277). 8o, 3 p. Le Mans, imp. Monnoyer. — Extr. du Bull. de la Soc. d'agriculture, sciences et arts de la Sarthe.

**Laugier, M.** Notice sur quelques monnaies et médailles acquises par le musée numismatique de Marseille de 1870 à 1874. 8o, 39 p. et pl. Marseille, imp. Barlatier-Feissat père et fils.

**Maricourt**, le victe. de. Un coin de la vieille Picardie. 18o, 117 p. Fournay, H. Casterman. 60 Pf.

**Meaume**, E. Médailles avec bélière servant de décoration. 8o, 15 p. Nancy, imp. Crépin-Leblond. — Extr. du Journ. de la Soc. d'archéologie lorraine, sept. et oct. 1875.

**Pichler**, F. Repertorium der steierischen Münzkunde. 3. Bd. A. u. d. T.: Die mittelalterigen u. neuen Münzen u. Medaillen der Steiermark. gr. 8o (VII—232 S. m. 7 Steintaf.) Graz, 1875, Leuschner & Lubensky. 7 M.

**Poole**, S. L. Numismata Orientalia: the International. Part 2: the Urtuki Turkumans. 4o. 9 s. (Trübner.)

**Quarré deVerneuil, R.** Les couleurs de la France. ses enseignes et ses drapeaux. Etude historique. Avec 66 fig. 8o, 95 p. Paris, Dumaine. 4 fr.

Raccolta di medaglie relative alla storia d'Italia dal 1815 al 1875. Bergamo, tip. Gaffuri e Gatti, 1875. 16o, p. 14. — Extr. de La Provincia, Gazz. di Bergamo.

**Rietstap**, J. B. Handboek der wapenkunde, bevattende: I. De geschiedenis der wapenkunde; II. De praktijk der wapenkunde; III. Registers der wapens van den thans bloeijende Nederlandschen adel; van den staatslieden en veldheeren van Napoleon I; van beroemde personen uit vroeger en later tijd enz. Met 5 pl. 2e (nieuwe titel-) uitgaaf. gr. 8o (XII en 522 bl. met 5 gelith. pl.) Amsterdam, G. Th. Bom. f. 4. 50.

**Roman**, J. Sigillographie du diocèse d'Embrun. 4o, XIII—190 p. et 15 pl. Paris, Rollin et Feuardent. — Tiré à 222 exempl., dont 7 sur pap. de Holl teinté, grav. sur chine avant la lettre; 15 sur pap. de Holl. blanc, grav. sur chine et 200 sur pap. ordinaire. — Monuments de l'histoire des Hautes-Alpes.

**Saulcy**, F. de. Histoire numismatique du régne de François Ier, roi de France. 4o, VI—226 p. Paris, Van Peteghem.

**Siebmacher's**, J., grosses u allg. Wappenbuch in e. neuen vollständig geordneten u. reich verm. Aufl. m. herald. u. historisch-genealog. Erläutergn. Neu hersg. v. Mülverstedt, A. M. Hildebrandt, Heyer v. Rosenfeldt etc. 135.—140. Lfg. gr. 4o. (48 S. m. 54 Steintaf.) Nürnberg, Bauer & Raspe. Subscr.-Pr. à 6 M.; Einzelpr. à 7 M. 50.

**Städtewappen**, 232 d. deutschen Reiches. 2. verb. Aufl. Chromolith. Imp.-fo. Frankfurt a. M., Rommel. 6 M.

**Wappen** vormals souverainer Dynastien und Staaten v. Europa. Armoiries de dynasties et d'états européens autrefois souverains. qu. gr. fo. (1 Bl. in Farbendr.) Frankfurt a. M., Rommel. 5 M.

## Schrift, Druck und graphische Künste.

**Arndt**, W. Schrifttafeln zum Gebrauch bei Vorlesungen und zum Selbstunterricht. fo. (25 photolith. Taf. m. 4 S. Text.) Berlin, Weidmann in Comm. 9 M.

**Astle**, Th. The Origin and Progress of Writing. 4o. 35 s.; large paper, 63 s. (Chatto & W.)

Attributs et ornements par Polidoro (3 pl.) Paris, imp. Lelogeais.

**Baker**, W. S. American Engravers and their Works. 12o. Newyork. 10 s. 6 d.

**Bibel**, die, od. die heilige Schrift d. Alten u. Neuen Testaments nach der deutschen Uebersetzg. v. Dr. Mart. Luther. Pracht-Ausg. m. 230 grossen Bildern illustrirt v. Gust. Doré. 4. Aufl. 1.—39. Lfg. fo. A. T. Sp. 1—936 m. eingedr. Holzschn. u. Holzschntaf.) Stuttgart, Hallberger. Baar à 1 M. 20.

**Bocher**, E. Les gravures françaises du XVIIIe siècle, ou Catalogue raisonné des estampes, pièces en couleur, au bistre et au lavis, de 1700 à 1800. 3e fasc. Jean Baptiste Siméon Chardin. Avec portr. gravé à l'eau-forte par Ch. Courtry, d'après l'estampe de Chevillet. 4o, 134 p. Paris, Rapilly. 15 fr. — — Tiré à 500 exempl. num.: 450 sur pap. vergé (Nos. 26 à 475), 25 sur pap. Whatman (Nos. 1 à 25).

**Brivois**, J. Bibliographie de l'oeuvre de P. J. de Béranger, contenant la description de toutes les éditions, l'indication d'un grand nombre de contrefaçons, le classement des suites de gravures, vignettes etc. 8o, 129 p. Paris, Conquet. — Tiré à 150 exempl. sur grand pap. de Holl., num. de 1 à 150, et 500 exempl. sur pap. vergé, num. de 151 à 650.

**Brofferio**, A. Cenni storici intorno all' arte tipografica e suoi progressi in Piemonte, dall' invenzione della stampa sino al 1835, dettati giusta le memorie e i documentii somministrati dal G. Pomba. Milano, tip. Bernardoni. gr. 8o. p. XXII—138. L. 5. — Elegante edizione, dedicata al Re, di soli 400 esemplari, a beneficio de Fondo Vedove ed Orfani del Pio Istituto Tipografico.

**Chapoulaud**, A. Un peu de tipographie par un imprimeur. 8o, 19 p. Limoges, imp. Chapoulaud fr.

De quelques livres imprimés au XVe siècle sur des papiers de différents formats. 8o, 80 p. Toulouse, imp. Douladoure.

**De Vienne**, T. L. The Invention of Printing: a Collection of Facts and Opinions descriptive of early Prints and Playing-Cards, the Block-Books of the 15th Century, the Legend of the Lourens Janszooncoster, of Harlaem, and the Work of J. Gutenberg and his Associates. Illustrated with Facsimiles of Early Types and Woodcuts. Part 1. 8o. (Newyork.) 5 s.

**Didot**, A. F. Les Drevet (Pierre, Pierre-Imbert et Claude). Catalogue raisonné de leur oeuvre, précédé d'une introduction. Orné du portr. inédit de P. Drevet, d'après H. Rigaud, gravé à l'eau-forte par P. Le Rat 8o, XLIV —146 p. Paris, Firmin Didot et Ce. — Tiré à 660 exempl. dont 600 sur pap. vergé de Holl. et 60 sur pap. Whatman.

**Diegerick**, A. Essai de bibliographie Yproise. Étude sur les imprimeurs Yprois. XVIIe siècle (2e fasc.) 8o, 70 p. Ypres, S. Lafonteyne. 2 fr. — 1er fasc. Étude sur les imprimeurs Yprois du XVIe siècle. 8o, 57 p. et 3 pl. Paru en 1873. 2 fr. Tiré à petit nombre.

**Dürer**, A. La grande passion en douze gravures sur bois. Nuremberg anno 1511. Reproduction procédé P. W. van de Weijer, Utrecht, d'après les épreuves avant la lettre appartenant au cabinet de Dr. Straeter, Aix-la-Chapelle, avec une introduction de G. Duplessis fo (8 bl. met 12 pl. en een feuille-

particulière, tête de Christ couronnée d'épines par A. Dürer). Utrecht, P. W. van de Weijer, 1875. f. 23. 75.

**Duplessis**, G. Le livre de bijouterie de René Boyvin, d'Angers, reproduit en fac-simile par M. Amand-Durand; notice par G. D. 8° obl., 16 p. et 20 pl. Paris, Rapilly.

**Enault**, L., Londres. Illustré de 174 grav. sur bois par G. Doré. gr. 4°, 438 p. Paris, Hachette et Ce. 50 fr.

**Ephrussi**, Ch. Notes biographiques sur Jacopo de Barbarj, dit le Maître au caducée, peintre-graveur vénetien de la fin du XVe siècle. Avec sept grav. tirées hors texte. 4°, 32 p. Paris, imp. Jouaust. Tiré à 400 exempl. sur pap. vergé de Holl.

**Europe** pittoresque. (In 60 parts.) Part 1. gr. 4°. (48 S. m. eingedr. Holzschn. u. 3 Stahlst.) London. Dresden, Meinhold & Söhne in Comm. 3 M.

**Faulmann**, K. Neue Untersuchungen üb. die Entstehung der Buchstabenschrift und die Person des Erfinders. gr. 8° (VIII—62 p.) Wien, Bermann & Altmann. 2 M. 40.

**Forgeais**, A. Crayons, écritoires et ampoules du moyen âge, d'après les plombs historiés trouvés dans la Seine et recueillis. gr. 8°, 39 p. Paris, imp. Claye. — Extr. du Musée archéologique.

**Goethe**'s Faust. 1. Thl. Mit Bildern u. Zeichn. von Dir. A. v. Kreling 5. u. 6. Lfg. f° (S. 73—104 m. eingedr. Holzschn. u. 4 Phot.) München, Bruckmann. à 12 M. 50.

**Hamerton**, Ph. G. Etching and Etchers. New edit. illustrated. 8°, p. 486. 21 s. (Macmillan.)

**Havard**, H. La Hollande pittoresque. Les Frontières menacées, voyage dans les provinces de Frise, Groningue, Drenthe, Overyssel, Gueldre et Limbourg. Avec une préface par M. E. Levasseur. Ouvrage illustré de 10 grav. sur bois dessinées d'après nature par M. le baron de Constant-Rebecque et enrichi d'une carte des Pays-Bas. 18°, IX—481 p. Paris, Plon et Ce. 4 fr.

Héliogravure Amand Durand. Eaux-fortes et gravures des maîtres anciens tirées des collections les plus célèbres et publiées avec les concours d'Ed. Lièvre. Notes par G. Duplessis. 5e vol. 4e série. Paris, imp. Durand.

**Hoffbauer.** Paris à travers les âges. Aspects successifs des monuments et quartiers historiques de Paris depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours, fidèlement restitués d'après les documents authentiques. Texte par MM. Ed. Fournier, P. Lacroix, A. de Montaiglon ete. 1. Livr. gr. f° (72 S. m. eingedr. Holzschn. u. 9 lith. u. chromolith. Taf.) Paris, 1875. Didot. 24 M.

**Homer**'s Werke [Ilias u. Odyssee], übers. von J. H. Voss. Mit 25 Radirgn. nach Zeichngn. v. Bonaventura Genelli. Neue Ausg. in e. Bde. (In 6 Lfgn.) 1. Lfg. Lex.-8°. Stuttgart, Cotta. 1 M. 50.

**Italien**'s Städte und ihre Umgebungen. 1. Bd. Imp.-4°. München, Bruckmann. Geb. mit Goldschn. — Inhalt: Venedig v. Dr. Th. Gsell-Fels. Mit Bildern u. Zeichn. von Th. Coulant, Fr. Eibner, E. Kirchner, L. Passini, F. Wagner. (III, 73 S. m. eingedr. Holzschn., 10 Holzschntaf. u. 10 Photogr.) 45 M.

**Kaden**, V. La Svizzera, Trad. di M. A. Canini, con illustrazioni di Ant. et Art. Calame. Milano, frat. Treves. 4°. disp. 1a, p. 32 e 4 quadri. L. 2.

**Lafontaine**'s Fabeln, übersetzt v. E. Dohm. Illustr. v. G. Doré. (In ca. 45 Lfgn.) 1.—13. Lfg. f°. (m. eingedr. Holzschn. u. Holzschntaf.) Berlin, Moeser. à 2 M.

**Lambert**, G. J. N. Laugier, graveur d'histoire. Sa vie et ses oeuvres. 8°, 29 p. Toulon, imp. Laurent. — Extr. du Bull. de la Soc. académique du Var.

**Ledeboer**, A. M. Alphabetische lijst der boekdrukkers, boekverkoopers en uitgevers in Noord-Nederland, van de uitvinding der boekdrukkunst tot den aanvang der negentiende eeuw. 1e afl. gr. 4° (bl. 1—32 in 2 kol.) Utrecht, J. L. Beijers. Per afl. Bij inteek. f. 0,80; buiten inteek. f. 1. — Compl. in 5 à 6 afl.

**Lepic et de Saint-Arroman.** Eaux-fortes de Lepic. Comment je devins graveur à l'eau-forte, essai historique, par R. d. St.-A. f°, 44 p. et 80 pl. Paris, Ve. Cadart.

Livre (le) de Ruth, trad. de la sainte Bible par Lemaistre de Sacy. gr. f°, 17 p. Paris, Hachette et Ce. Sur pap. vélin, 30 fr. — Edition de luxe enrichie de 9 grandes compositions, de 4 têtes et de culs-de-lampe grav. à l'eau-forte d'après les dessins originaux de Bida. Il a été tiré 150 exempl. num. sur pap. de Holl. au prix de 50 fr.; 50 sur pap. de Chine, 60 fr.; sur pap. Whatman 80 fr.

**Longpérier-Grimoard**, le cte. de. Etude sur les Ex-libris. 8°, 4 p. Senlis, imp. Payen.

**Madden**, J. P. A. Lettres d'un bibliographe. 4 série, ornée de 6 pl. et de plusieurs facsimile. 8°, XIX—287 p. Paris, Leroux.

**Malou**, M. J. Sphère terrestre et sphère céleste de Gérard Mercator, de Rupelmonde, éditées à Louvain, en 1541 et 1551. Éd. nouv. de 1875, d'après l'original appartenant à la bibliothèque royale de Belgique. Reproduit par la photographie, par la Dép. de la guerre. f°, 11 pl. Brux., C. Muquardt, accompagné de la notice de M. Van Raemdonck. 30 fr. — Tiré à 200 exempl. num.

**Mannfeld**, B. Durch's deutsche Land. Malerische Stätten aus Deutschland u. Oesterreich. In Orig.-Radirgn. nebst begl. Texte red. v. Aemil Fendler. 4 Lfg. f°. (5 Kpfr.-taf. m. 4 Bl. Text.) Berlin, A. Duncker. à 4 M.

**Mérimée**, P. Chronique du règne de Charles IX. Illustrée de 31 compositions dessinées et gravées à l'eau-forte par E. Morin. 2 vol. 8°, XV—430 p. Paris, imp. Chamerot. — Imprimé pour les amis des livres et tiré à 115 exempl. Les exempl. num. 1 à 100 portent les noms des souscripteurs; ceux de 101 à 115 les noms des personnes auxquelles ils ont été offerts.

**Mintrop**, Th. König Heinzelmann's Liebe. Ein Märchen in 70 Bildern. (Des Künstlers eigene Liebe.) Text u. Aphorismen von B. Lucas. In's Engl. übers. v. D. Asher. Poetisch eingeleitet v. Emil Rittershaus. Orig.-Zeichngn., in Lichtdruck ausgeführt. 2. Lfg. f° (12 Taf. in Lichtdr.) Dresden, Reinhardt. à 15 M.

**Montrosier**, E. L'Eau-forte en 1876. 30 eaux-fortes originales ou inédites, par 30 des artistes les plus distingués. Texte par E. M. f°, 15 p. et 30 pl. Paris, Ve. Cadart.

**Münchhausen**, d. Frhrn. v., Abenteuer u. Reisen. Neu bearb. v. Edm. Zoller. Illustr. v. G. Doré. 2. Aufl. Imp.4°. (VIII—224 S. m. eingedr. Holzschn. u. Holzschntaf.) Stuttgart, Hallberger. 9 M.

**Nicklas**, C. Alphabete. 2. Hft. 3 Alphabete nebst einigen Wortverbindgn., enth. franz.

Ronde, deutsche Fraktur u. röm. Renaissance. qu. gr. 4⁰. (9 Steintaf.) Dresden, Reinhardt. In Couvert. 6 M.

**Petrovits,** L. E. Die Wiener Ringstrasse. Vollendeter Theil. 8 Ansichten, in Farben-Holzschn. ausgef. v. F. W. Bader. qu. fo. Wien, Manz. 10 M.

**Phototypie album.** gr. 4o (12 pl.) 's Gravenhage, Gebr. Belinfante. f. 9.

**Plaine,** F. Essai historique sur les origines et les vicissitudes de l'imprimerie en Bretagne. 4o, 47 p. Nantes, Morel. — Extr. de la Revue de Bretagne et de Vendée. Tiré à 50 exempl. sur pap. vergé et 50 sur pap. mécanique.

**Restif de La Bretonne.** Monument du costume physique et moral de la fin du XVIIIe siècle, ou tableaux de la vie, ornés de 26 fig. dessinées et gravées par Moreau le jeune et par d'autres célèbres artistes, avec texte par R. de La Br., revue et corrigé par M. Ch. Brunet. Préface par M. A. de Montaiglon. Fasc. 12 à 16 (fin). fo, VIII–56–72 p. et 10 pl. Paris, Willem. — Tiré à 500 exempl. num.: 370 sur pap. vélin, la livr. 10 fr.: 100 sur pap. de Holl., grav. sur chine, la livr. 20 fr.; 30 sur pap. de Holl., grav. sur chine, en doubles épreuves noires et bistres, la livr. 32 fr.

**Rheinfahrt.** Von den Quellen des Rheins bis zum Meere. Schilderungen v. K. Stieler, H. Wachenhusen u. F. W. Hackländer. Illustr. v. R. Püttner, A. Baur, C. F. Deiker etc. Holzschn. v. Ad. Closs. 8.–17. Lfg. fo. Stuttgart, Kröner. à 1 M. 50.

**Ridinger's,** J. E. Jagd-Album. Hirsch-Abnormitäten, interessante Hatzen u. seltene Jagdthiere. Nach den Orig.-Radirgn. photogr. v. C. Schauer Nachf. 2. Serie. 13. u. 14. Lfg. gr. 4o. Berlin, Lichtwerck. à 4 M. 50.

**Roger-Laurent,** M. Héliogravure. 8o, 16 p. Brux., imp. Rossel.

**Rosenthal,** L. Landschafts- u. Städtebilder aus Südamerika. Nach der Natur aufgenommen. In Photogr. m. erläut. Text. 4. Lfg. gr. 4o (4 Photogr.) Berlin, Lichtwerck. Baar à 6 M.

**Ruthner,** A. v. Das Kaiserthum Oesterreich u. Königr. Ungarn in malerischen Orig.-Ansichten seiner reizendsten Landschaften und grossartigsten Naturschönheiten, seiner bedeutendsten Städte u. ausgezeichnetsten Bauwerke in photographisch treu ausgeführten Stahlstichen. Mit beschreib. Text. 50.–53. Lfg. hoch 4o. Wien, Perles. à 1 M.; feine Ausg. à 1 M. 80; Künstler-Ausg. Imp.-4⁰ à 1 M. 80; Pracht-Ausg. Imp.-4o à 3 M.

**Saint-Arroman,** R. de. La gravure à l'eau-forte, essai historique. Comment je devins graveur à l'eau-forte; par le cte. Lepic. 8⁰, 125 p. et portr. Paris, Ve. Cadart. 6 fr. 50 c.

**Schrift,** die heilige, d. Alten und neuen Testamentes, übers. von Allioli. Pracht-Ausg. m. 230 grossen Bildern illustrirt v. G. Doré. 4. Aufl. 1.—39. Lfg. fo (A. T. Sp. 1—928 m. eingedr. Holzschn. u. Holzschntaf.) Stuttgart, Hallberger. Baar à 1 M. 20.

**Schweizerland,** das. Eine Sommerfahrt durch Gebirg u. Thal. In Schildrgn. v. W. Kaden, m. Bild. v. G. Bauernfeind, A. Braith, Al. Calame etc. Holzschn. v. Ad. Closs. 2.–5. Lfg. fo. Stuttgart, Engelhorn. 2 M.

**Sinker,** R. Catalogue of 15th Century Printed Books in Library of Trinity College, Cambridge. 8⁰. 7 s. 6 d. (Bell & S.)

**Soennecken,** F. Die Rundschrift. Methodische Anleitg. zum Selbstunterricht u. z. Gebrauche in Schulen, mit e. Vorw. v. F. Reuleaux. Nebst e. Sortiment (25 Stück) einfacher u. doppelter Rundschriftfedern. 2. Aufl. gr. 4⁰. (XVIII S. m. 20 Steintaf.) Remscheid, Soennecken. 4 M.; Schul-Ausg. (8 Steintaf.) 2 M. 50.

— Dasselbe, 3. Aufl.

**Steglich,** E. A. Skizzen üb. Schrift- u. Bücherwesen der Hebräer z. Zeit d. alten Bundes. gr. 4⁰ (16 S.) Leipzig (Hinrichs' Sort.). Baar 1 M.

**Van Raemdonck,** J. Les sphères terrestre et céleste de Gérard Mercator (1541—1551). Notice publiée à l'occasion de la reproduction de ces sphères, à l'aide de fac-simile de leurs fuseaux originaux, gravés par Mercator et conservés à la bibliothèque royale de Bruxelles. 8⁰, 70 p. Brux., Muquardt. 3 M.

**Vidal,** L. Photographie au charbon. Recueil pratique de divers procédés de tirage des épreuves positives formées de substances indélébiles. Procédé Johnson (report sur verre, report direct sur papier). Photomètre. 2e part. 8⁰, 63 p. Paris, imp. Pougin.

**Wattenbach,** W. Schrifttafeln zur Geschichte der griechischen Schrift u. zum Studium der griechischen Palaeographie. fo (20 photolith. Taf. m. 4 S. Text.) Berlin, Weidmann in Comm. Baar 10 M.

**Wood,** F. G. Alphabets and Designs of Different Periods for Use of Illuminators and Decorative Artists. 6th edit. 12⁰. 1 s. (Barnard.)

**Zeiträg,** B. Sammlung kalligraphischer Musteralphabete neuerer u. älterer Zierschriften u. Initialien, bearb. f. Lithographen, Graveure, Schriftenmaler etc. 3. Hft. qu. gr. 4o (10 lith. u. chromolith. Taf.) Nördlingen, Beck. (à) 3 M.

**Zeller,** Mrs. H. Wild Flowers of the Holy Land. Fifty-four plates printed in colours. With Preface by H. B. Tristram, and Introduction by E. Atkinson. 2nd edit. 8⁰, 21 s. (Nisbet.)

## Kunstindustrie.

**Abel,** M. Ch. Spécimens de l'orfévrerie mosellane au Xe siècle. 8o, 8 p. et pl. Nancy, imp. Réau. — Extr. des Mém. de l'Académie de Metz, 1873—1874.

Architecture (l') intérieure. Par E. Daubourg. (20 pl.) Paris, Baudry.

**Aubé,** A. Traité complet du filet et du filetguipure. Avec planche (lith. in Imp.-fo) et illustré de 126 gravures (sur bois, intercalées dans le texte). 8o (VII, 64 S.) Bruxelles. M. 1. 25.

**Audsley,** G. A. and J. L. **Bowes.** Keramic Art of Japan. fo. 7 Parts. Part 3. 21 s. (Sotheran.)

Aus der Buchbinder-Werkstatt. Die Marmorirkunst. Anleitung zur Herstellg. marmorirter Buchschnitte u. zur Selbstanfertigg. d. dazu nöth. Materials. 8o. (15 S.) Leipzig, Winckler. 75 Pf.

**Barthélemy,** A. de Carreaux émaillés du XIVe siécle provenant du Musée de Saint-Germain-en-Laye. gr. 8o, 5 p. et pl. Paris, Leroux. — Extr. du Musée archéolog.

**Bemrose,** W. Fret Cutting and Perforated Carving; with Practical Instruction. 8th edit. 4o. 5 s. (Bemrose.)

**Berger,** M. G. Notes sur la mosaïque. 8o, 14 p. Paris, imp. Pougin. — Extr. du Bull. de

l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie.

**Blätter** f. Kostümkunde. Historische u. Volkstrachten. Nach authent. Quellen in Stahl gestochen v. verschiedenen Künstlern. 2. Hft. fo. (12 color. Stahlst. u. 2 S. Text.) Berlin, 1875. Lipperheide. à 4. M. 50.

**Brenci,** G. Ricordi artistici di Siena, disegnati ed illustrati da note storiche. Siena, tip. A. Mucci. Disp. IV—VI. tav. 29.

British Manufacturing Industries. Edited by. G. Th. Bevan. Paper. by Archer; Printing and Bookbinding, by J. Hatton; Engraving, by the late S. Davenport; Photography, by P. Le Neve Foster; Toys, by G. C. T. Bartley. 12o, p. 200. 3 s. 6 d. (Stanford.)

**Central-Möbel- u. Decorations-Bazar.** 765 moderne Orig.-Ansichten u. Details f. Tischler, Bildhauer, Tapezierer u. Decorateure. 16. bis 60. Lfg. fº (à 5 Steintaf. in fº u. gr. fº.) Berlin, Grieben. à 1 M. 50.; col. à 2 M. 25.

— — 1.—12. Special-Sammlg. fo. Berlin, Grieben. In Mappen. 109 M.; 1.—9. 11. u. 12. color. 152 M.

**Chapoulaud,** A. Le nouveau vitrail de l'église Saint-Pierre de Limoges. 8o, 15 p. Limoges, imp. Chapoulaud fr. — Extr. du Bull. de la Soc. arch. et hist. du Périgord.

**Chauffier,** L'abbé. Essai sur un coffret du XIIe siècle appartenant à la cathédrale de Vannes. 8o, 30 p. Vannes, Galles. — Extr. du Bull. de la Soc. polymatique du Morbihan, 2e sem. 1874.

**Davison,** Misses. Triqueti Marbles in the Albert Memorial Chapel, Windsor: a Series of Photographs. fo. L. 10. 10 s. (Chapman.)

**Denis,** F. Arte plumaria. Les Plumes, leur valeur et leur emploi dans les arts au Mexique, au Pérou, au Brésil, dans les Indes et dans l'Océanie. 8c, 76 p. Paris, E. Leroux.

**Diefenbach,** L. Geometrische Ornamentik. Eine Sammlg. v. Ornamenten geometr. Grundlage, welche sich m. Lineal u. Zirkel, ohne freies Handzeichnen, herstellen lassen. Für Gewerbeschulen u. alle Industriezweige, besonders f. Schreiner, Glaser, Steinhauer u. Decorationsmaler, in Farben ausgeführt u. m. erklär. Texte versehen. 2.—9. (Schluss-) Lfg. qu. fo. (8 S. Text mit 80 Lithogr. u. Chromolith.) Glogau, Flemming. à 1 M. 5o.

**Dilettant,** der. Musterblätter f. Laubsäge-, Schnitz- u. Einlegearbeiten, Holzmalerei u. verwandte häusl. Kunstarbeiten. Red.: Jos. Bergmeister. Neue Folge. 1. Jahrg. 1876. 12 Nrn. (1/2 B. m 2 Steintaf. in gr. fo.) gr. 4o. München, Mey & Widmayer. Halbj. 2 M.

**Doepler,** C. E. Blätter f. Kostümkunde. Historische u. Volkstrachten. Neue Folge. 1. Hft. (12 Bl. in color. Stahlst.) Nach Aquarellen u. m. e. beschreib. Texte. hoch 4o (34 S.) Berlin, Lipperheide. 4 M. 50.

**Ferraro,** G. L'arte della lana in Ferrara nell' anno 1550: da un ms. della biblioteca di Ferrara, corredato di documenti e note. Ferrara, tip. Taddei e figli. 16º, p. 84. — Ediz. di 100 esempl.

**Fischer,** M. D. Saint-Quirin, ses verreries. 8o, 20 p. Nancy, imp. Crépin-Leblond. — Extr. des Mém. de la Soc. d'archéologie lorraine pour 1876.

**Forestié,** M. E. Une faïencerie montalbanaise pour XVIIIe siècle. 8o, 23 p. et 2 pl. Montauban, imp. Forestié neveu. — Extr. du Recueil de la Soc. des sciences, belles-lettres et arts de Tarn-et-Garonne, 1873—1874.

**Guadagnini,** A. Della vita di Lorenzo Radi muranese e delle sue reproduzioni vetrarie: Cenni biografici storici. Venezia, tip. Fontana, 1875. 8o. p. 44.

**Haslem,** J. The Old Derby China Factory; the Workmen and their Productions. Containing Biographical Sketches of the chief Artist-Workmen, the various Marks used, Facsimiles copied from the Old Derby Pattern Books, the Original Price List of more than 500 Fig. and Groups, etc. 8o, p. 270. 31 s. 6 d (Bell & S.)

**Hofdijk,** W. J. De oude schutterij in Nederland. 4o (10 en 182 bl. met 15 grav. en 15 vign. tusschen den tekst.) Utrecht. Kemink en zoon. f. 12. 50.

**Ilg,** A. Geschichte u. Terminologie der alten Spitzen. Vorträge, geh. im k. k. österr. Museum f. Kunst u. Industrie am 20. u. 27. Jänner 1876. Mit 2 (eingedr.) Holzschn. u. 4 Taf. in Lichtdr. gr. 8o (V—64 S.) Wien, Lehmann & Wentzel. 4 M.

Industrial (The) Arts: Historical Sketches. With numerous Illustrations. 8o, p. 280. 7 s. 6 d. (Chapman.)

Tho give some general information with regard to the History of Art Workmanship.

**Kunst,** die, im Gewerbe. Darstellung ausgeführter Arbeiten, als: Möbel, Decorationen, Hausgeräthe, kunstgewerbl. Gegenstände, Brunnen, Grabdenkmäler etc. nebst Orig.-Aufnahmen kunstgewerbl. Erzeugnisse aus der Blüthezeit d. Mittelalters, hrsg. vom hannov. Architekten- u. Ingenieur-Verein, red. v. E. Oppler. 5. Bd. 6 Hfte. fo. (1. Hft. 5 Steintaf. in fo u. Imp.-fo m. 2 Bl. Text.) Halle, Knapp. 12 M.

**Lecocq,** G. Notice sur un reliquaire de Saint-Quentin. 8o, 13 p. Saint-Quentin, imp. Poette. — Extr. de l'Art chrétien et du Vermandois.

**Liénard.** Portefeuille de Liénard. Motifs inédits applicables aux arts industriels et somptuaires, choisies et mis en ordre par MM. P. Liénard et A. Doussamy. Ouvrage dédié aux artistes. 1er fasc., pl. 1 à 50. fº. Liège, C. Claesen. 50 M. — L'ouvrage se composera de 125 pl. et paraîtra en 3 fasc. Prix 125 M.

— Dasselbe, mit deutschem Titel.

**Lorenzi,** G. Il Carroccio: sue origini e vario uso nel medio evo. Milano, tip. G. Agnelli. 12o, p. 30. L. — 25.

**Loriquet,** Ch. Les Tapisseries de Notre-Dame de Reims, description précédée de l'histoire de la tapisserie dans cette ville d'après des documents inédits. 12º, LXIX—230 p. Paris, Didron.

**Manjarres,** J. El Arte en el teatro. 4o, 320 p. Barcelona, J. y A. Bastinos. 22 y 24.

Manufacture de poêles en faïence et panneaux pour cheminées et revêtissements. Mosaïque, etc. Victor Vogt, 11 pl.-modèles. Paris, imp. Beillet.

**Meyer,** E. Amours et figures décoratives appliqués à l'art industriel. Livr. 1 à 6, 24 pl. fo. Liége, Ch. Claesen. 24 M.

**Milet,** A. Antoine Clericy, ouvrier du roi en terre sigillée (1612—1653). Esquisse sur sa vie et ses oeuvres. 8o, 20 p. Paris, Baur.

**Nachbildungen,** photographische, aus der historischen Ausstellung kunstgewerblicher Erzeugnisse zu Frankfurt a. M. 1875. Nach Auswahl d. Comité photogr. v. Al. Liebner, Schnellpressen-Lichtdr. v. Brauneck & Maier. 20 Lfgn. gr. fo. (à 5 Phototyp.) Frankfurt a. M., Keller. Baar à 5 M.

**Pelet,** A. Les Mosaïques de Nîmes (1522—1864). 8o, 45 p. Nîmes, imp. Clavel-Ballivet.

**Preussens Heer.** Seine Laufbahn in histor. Skizze entrollt v. G. Hiltl. Mit zahlreichen Illustr. nach Skizzen v. L. Burger, Menzel u. A. — Seine heut. Uniformirg. u. Bewaffng. gezeichnet v. F. Schindler. Auf 50 lith. u. m. der Hand sorgfältigst color. Taf. Pracht-Ausg. 7.–10. (Schluss-)Lfg. gr. f°. (VIII u. S. 21—32 m. 20 color. Steintaf.) Berlin, H. J. Meidinger. Baar à 15 M.

**Ravoth, M. u. R. Vogel.** Ornamente der italienischen Renaissance. Nach den Originalen aufgenommen u. gezeichnet. 2 Hft. gr. 4°. (4 Steintaf. in qu. f°. u. Imp.-f°.) Halle, Knapp. à 3 M.

**Ris-Paquot.** Histoire générale de la faïence ancienne française et étrangère considérée dans son histoire, sa nature, ses formes et sa décoration. 200 pl. en couleur retouchées à la main, 1400 marques et monogrammes. f°, 244 p. sur pap. vergé. Paris, Simon.

**Roubo.** L'Art de la menuiserie. Nouv. éd. revue, corrigée et augmentée par un comité d'architectes et d'entrepreneurs de menuiserie, chefs d'atelier, professeurs de trait etc. 8°, VIII—398 p. et atlas de 112 pl. Paris, Juliot. 30 fr.

**Rühl, L.** Führer durch die Bijouteriefabriken u. deren verwandte Geschäfte in Pforzheim. Anhang. [Nachtrag zum 1. Thl. u. alphabet. u. übersichtl. Verzeichniss sämmtl. Firmen. 8° (30 S.) Pforzheim, (Riecker.) Baar 1 M. — (Führer u. Anh.: 3 M. 50.)

**Schütz, A.** Metallotechnik. Sammlung prakt. Entwürfe f. kunstgewerbl. Erzeugnisse der Silber-, Bronze, Zink- u. Eisen-Industrie. 1. Serie. 2. Hft. Imp.-4° (12 zum Theil farb. Taf. in Tondr.) Leipzig 1875. Seemann. à 10 M.

**Soldi, E.** L'Art et ses procédés depuis l'antiquité. La Sculpture égyptienne. Edition illustré de grav. dans le texte. gr. 8°, 128 p. Paris, Leroux. 7 fr. 50 c.

**Transitional Period of Ornamentation:** 1145 bis 1190. Nr. 2, Part 2. 10 s. 6 d. (E. Sharpes.)

**Treu, G.** Griechische Thongefässe in Statuetten- u. Büstenform. Nebst 2 Taf. in Lichtdr. gr. 4° (21 S.) Berlin 1875, Hertz in Comm. Baar 3 M.

**Urbani de Gheltof, G. M.** Studi intorno alla ceramica veneziana. Venezia, tip. di P. Naratovich. 16°, p. 92.

**Vecellio, C.** Corona delle nobili et virtuose Donne: disegni di merli, fregi mostre, rosette, ecc. — 214 tav. in eliotipia (facsimile). Venezia, F. Ongania succ. Münster. L. 60.

Vieilles decorations, depuis l'époque de la Renaissance jusqu'à Louis XVI. Par Péquégnót. (20 pl.) Paris, imp. Sarazin.

**Zanetti, V.** Lorenzo Radi fabbricatore di smalti per mosaici, ed un Comunicato del figlio di lui alla Gazz. di Venezia. Venezia, tip. di G. Longo. 8°, p. 20.

## Museen, Ausstellungen etc.

**Blackburn, H.** Academy Notes. 1876; with 107 illustrations of the principal Pictures at Burlington House. 8°, p. 70. 1 s. (Chatto u. W.)

**Blackburn, H.** Academy Notes, 1875. New edit. 8°. 1 s. (Chatto u. W.)

**Bonghi, R.** Il Collegio romano, la Biblioteca Vittorio Emanuele, e i Musei. Discorso inaugurale. Roma, tip. Barbèra. p. 28.

British Museum. Catalogue of Oriental Coins in the British Museum. Vol. 1: the Coins of Eastern Khaleefehs, Amawee, and Abbassée By S. L. Poole. With 8 Plates of Typical Specimens. 1875. 8°. 12 s. (Britisch Museum.)

**Cámara, E. y M. Monistrol.** Resúmen de las actas y tareas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando durante el anno académico de 1874 á 1875. 4°, 88 p. Madrid, imp. de M. Tello. — No se ha puesto á la venta.

Catalogo degli oggetti presentati alla Esposizione preistorica veronese. Verona, tip. di G. Franchini. 8°, p. 64.

Catálogo de la Exposicion general de Bellas Artes de 1876. 8°, 103 p. (519 núm.) Madrid, imp. Tello. 2 y 3.

Catalogue de l'exposition des beaux-arts du Havre, organisée sous le patronage de la Soc. nat. havraise d'études diverses. 12°, 84 p. Le Havre, imp. Brindeau et Ce. 75 c.

Catalogue de l'exposition des oeuvres de Pils à l'Ecole des beaux-arts. 8°, 78 p. Paris, imp. Lahure.

Catalogue de l'exposition rétrospective des beaux-arts et des arts appliqués à l'industrie, ouverte le 1er mai 1876 dans la halle Saint-Louis à Orléans. 8°, XXIII—186 p. Orléans, imp. Jacob. 1 fr.

Catalogue des tableaux du Musée de Nîmes. 32°, 64 p. Nîmes, imp. Clavel-Ballivet. 50 c.

**De Bruyn, H.** L'art belge au salon de Bruxelles, 1875. 18°, 198 p. Brux., Muquardt et Ce. 1 fr.

**Delisle, M. L.** La Bibliothèque nationale en 1875. Rapport à M. le ministre de l'instruction publique. 8°, 52 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley.

Description des objets d'Arts de la Royale Académie des Beaux-Arts de Florence. Florence, imp. Calasanziana, 1875. 16°, p. 64. L. 1.

Discorso letto dal segretario della Commissione archeologica municipale, in occasione dell' apertura delle nuove sale dei Musei Capitolini. Roma, tip. del Salviucci, 1875. 8°, p. 22.

**Duranty.** La Nouvelle peinture, à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel. 8°, 42 p. Paris, Dentu.

Estampes formant le cabinet de feu M. le vicomte B. du Bus de Ghisignies. 8°, 260 p. Brux., Olivier.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au palais des Champs-Elysées, le 1er mai 1876. 16°, CIV—539 p. Paris, imp. nat. 1 fr.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, lithographie et photographie exposées en 1876 dans les salles de l'hôtel de ville par la Soc. des Amis des arts de Reims. 8°, 127 p. Reims, imp. Maurice. 1 fr.

Exposition internationale de Paris en 1878. Rapport présenté au nom de la souscommission à la commission supérieure des expositions internationales, relativement à l'Exposition internationale de 1878. Ministère de l'agriculture et du commerce. 8°, 35 p. Paris, A. Wittersheim et Ce.

Exposition universelle de Vienne en 1873. France. Commission supérieure. Rapports. T. 5 et dernier. gr. 8°, 686 p. et 1 carte. Paris, imp. nat.

**Fontenay, H. de.** Notice des tableaux, dessins,

estampes, lithographies, photographies et sculptures exposés dans les salles du musée de l'hotel de ville d'Autun. 8o, 94 p. Autun, imp. Dejussieu. — Publ. de la Soc. éduenne.

Galleria (La) dei quadri ed oggetti d'arte del Monte de Pietà di Roma (col testo francese a fronte). Roma, tip. del Popolo Romano, 1875. 4o, p. 24.

Tre Giorni in Pistoia e l'esposizione artistica dei quadri di Giuseppe Ciaranfi: Appunti dal Taccuino di X. Pistoia, tip. Cino dei frat. Bracali, 1875. 32o, p. 18. L. — 30.

**Gonse,** L. La Galerie de M. Schneider. gr. 8o, 22 p. Paris, imp. Claye, — Extr, de la Gaz. des beaux-arts, avril 1876.

**Goutzwiller,** Ch. Le musée de Colmar. Mart. Schongauer et son école. Notes sur l'art ancien en Alsace et sur les oeuvres d'artistes alsaciens modernes. 2e éd. revue et orné de 26 grav. (sur bois, intercalées dans le texte et sur cuivre). gr. 8o (III—158 S.) Colmar 1875, Barth. 6 M.

Guide au Musée de Versailles; abrégé de l'histoire du palais de Versailles, description des salles, galeries etc. 18o, 88 p. avec fig. Nancy, imp. Berger-Levrault et Ce. 1 fr.

Guide de l'exposition de peinture et de Sculpture, contenant le résumé des principales oeuvres exposées, avec une courte critique de ces oeuvres. Année 1876. 18o, 68 p. Paris, Coste. 50 c.

**Hansen,** G. v. Die Sammlungen inländischer Alterthümer u. anderer auf die baltischen Provinzen bezüglichen Gegenstände d. estländischen Provinzialmuseums beschrieben. Mit 11 lith. Taf. u. den Katalogen der Abtheilgn. historisch u. ethnographisch merkwürd. Gegenstände aus dem übrigen Europa u. den aussereurop. Erdtheilen. gr. 8o (VI—124 S.) Ebd. 1875. 4 M. 80.

**Havard,** H. Catalogue raisonné des objets d'art et de curiosité composant la collection de W. G. F. van Romondt, d'Utrecht, illustré de gravures à l'eau-forte par L. Flameng et C. L. van Kesteren. 8o. (173 bl. met 4 etsen.) La Haye, D. A. Thieme. f. 5.; op best pap. f. 10.

**Janmot,** L. Exposition de peinture, avril 1876, au salon du cercle catholique du Luxembourg. Poëme de l'âme. 1re série. 8o, 7 p. Paris, imp. Goupy. — Le Poëme formera 3 séries.

**Jouin,** H. La Sculpture au Salon de 1875. 8o, 67 p. Paris, E. Plon et Cie.

**Katalog** d. königl. rheinischen Museums vaterländischer Alterthümer bei der Universität Bonn. gr. 8o. (VIII—99 S.) Bonn, Cohen & Sohn. 2 M.

**Lavalley,** G. Catalogue des ouvrages relatifs aux beaux-arts qui se trouvent à la bibliothèque municipale de Caen. 8o, 158 p. Caen, imp. Le Blanc-Hardel. — Extr. du Bull. de la Soc. des beaux-arts. — Tiré à 120 exempl.

**Le Sergeant de Monnecove,** F. Les Artistes artésiens et flamands au Salon de 1875. 8o, 48 p. Paris, Champion. — Tiré à 200 exempl. sur pap. de Holl., 30 sur pap. vélin, 10 sur pap. teinté et 5 sur grand pap.

Livret explicatif des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure etc., admis à l'Exposition de la Soc. des amis des arts de Peau. Expos. de 1876, du 6 janvier au 6 mars. 8o, 88 p. Pau, imp. Ve. Vignancour. 50 c.

**Madrazo,** F. Discurso sobre el estado y trabajos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, durante el trienio de 1872 à 1875. 4o, 22 p. Madrid, imp. de M. Tello — No se ha puesto á la venta.

**Morin,** A. Conservatoire des arts et métiers. Catalogue des collections, publié par ordre de M. le ministre de l'agriculture et du commerce. 6e éd. gr. 18o, LII—298 p. Paris imp. Viéville et Capiomont.

**Mouton,** E. La Bibliothèque de l'Ecole nationale des beaux-arts. 8o, 48 p. Paris, Bauer et Cie — Titre rouge et noir.

Musée départemental d'archéologie (de Nantes). Collection L. Ballereau. 8o, 16 p. Nantes, imp. Forest et Grimaud. 2 fr.

Musei del medio-evo e del rinascimento, per lo studio dell' arte applicata all' industria. Catalogo per l'anno 1876, e Cenni storici sulla istituzione del museo, per R. Erculei. Roma, tip. del Salviucci. 16o, p. 106. L. 2.

Palais (le) ducal et le Musée lorrain en 1875; par H. L. 8o, 16 p. et 5 pl. Nancy, imp. Crépin-Leblond.

**Parada y Santin,** J. Las ciencias y la pintura. Estudio de crítica cientifica sobre los cuadros del Museo de pinturas de Madrid. 8o, 47 p. Madrid, A. Castilla. 4 —.

**Patay.** Coup d'oeil sur l'Exposition rétrospective de Blois (1875). 8o, 34 p. Orléans, Herluison. — Extr. des Bull. de la Soc. arch. et hist. d'Orléanais.

Rijksmuseum, Het, te Amsterdam. Etsen van J. A. Boland. Tekst van J. ten Brink, J. ter Gouw, H. Havard, W. J. Hofdijk, P. Scheltema, Jhr. Mr. V. de Stuers, J. van Vloten, C. N. Wijbrands en anderen. Afl. 1—4. fo. (4 en 16 bl. mes 8 etsen.) Haarlem, J. M. Schalekamp. Per afl. Gewone druk. f. 1. 50; Broefdruk vóór de letter op Chineesch pap. f. 2. 20; épreuve d'artiste op Chineesch pap., buitengewoon groot formaat. f. 3. — Compl. in 25 afl. vormende 2 seriën of deelen.

**Rouget,** E. Critica de las obras más notables que figuran en la Esposicion Nacional de Bellas Artes de 1876. 8o, 56 p. Madrid, imp. V. Saiz. 2 y 2. 50.

Royal Academie, 1876. Guide to the Leading Pictures. 8o, p. 112. 6 d. (W. Reeves.)

**Salinas,** A. Breve guida del Museo Nazionale di Palermo. Parte prima: Antichità classiche e oggetti moderni. Palermo, tip. del Giorn. di Sicilia, 1875. 16o, p. 40 con 3 tav. L. — 50.

Salon de 1876 (édition grand in fo). Paris, Paris, phot. Goupil et Ce.

Salon de 1876. Reproductions photographiques des principaux ouvrages exposés au palais des Champs-Elysées par les artistes vivants. Paris, phot. Goupil et Ce.

**Santereau,** E. Souvenir de l'exposition des beaux-arts de 1875 à Versailles (vers). 8o, 16 p. Versailles, imp. Aubert.

**Scientific Apparatus;** Handbook to the Special Loan Collection at the South Kensington Exhibition. 8o. (Chapman.)

**Shepherd,** R. H. The Visitors Handbook to the Royal Academy at Burlington House, Piccadilly, 1876: Notes of the Principal Pictures. 8o, p. 52. 1 s. (Haddon.)

Società degli amatori e cultori delle belle arti in Roma. Esposizione dell' anno 1876 (XLVII della sua istituzione). Catalogo delle opere esistenti nelle sale di esposizione. Roma, tip. frat. Pallotta. 8o, p. 30. L. — 25.

**Visconti,** P. E. Catalogo del Museo Torlonia di sculture antiche. Roma, tip.-éd. Romana. 16o, p. 224.

**Wassermann**, W. Vollständiger Führer durch die königl. Museen Berlins. Mit bes. Berücksicht. der Gemälde-Galerie. Nach amtl. Quellen (Ausg. A.) 10. vollst. rev. Aufl. 8o, (154 S.) Berlin, Engelmann. 1 M.; (Ausg. B.) 10. vollst. rev. Aufl. (118 S.) 75 Pf.; (Ausg. C.) 12. vollst. rev. Aufl. (85 S.) 50 Pf.; (Ausg. D.) 12. vollst. rev. Aufl. (38 S.) 25 Pf.

— — Special catalogue of the royal museums at Berlin. A manual for the visitors of the collections of the royal museum, with special regard to the picture-gallery. 10. éd. 8o (IV—108 u. IV—176 S.) Berlin. Engelmann. 2 M. 25.

## Neue periodische Publicationen.

Art (l') français. 1re année. No 1. 25 decembre 1875. 4o à 2 col., 8 p. Paris, imp. J. Le Clerc et Ce. Abonn.: Paris et dép., un an, 24 fr.; six mois, 15 fr., trois mois, 6 fr; Etranger, le port en sus. Un num., 50 c.

Art Gallery. Nr. 1. April. fo. 1 s. Published Monthly. (A. H. Moxon.)

Beaux-arts (les) illustrés 1re année. No 1. 22 mai 1876. 4o à 2 col., 8 p. Paris, imp. Debons et Ce. Abonn.: Paris, un an, 6 fr.; dép., 8 fr. Un num., 10 c. — Hebdomadaire.

**Gewerbe-Blatt**, schweizerisches. Organ der Gewerbemuseen Zürich u. Winterthur. Red.-Comité: W. Schlebach, H. Langsdorf, E. Studer, A. Müller. 1. Jahrg. Mai—Decbr. 1876. 16 Nrn. (à 1—1½ B. m. eingedr. Holzschn. u. Holzschntaf.) hoch 4o. Zürich, Meyer & Zeller in Comm. 5. 40.

**Maler-Journal**, deutsches. Plafonds, Vestibule, Treppenhäuser etc. Für den prakt. Gebr. der Zimmer- u. Decorationsmaler, Lakirer, Architekten, Zeichenschulen unter Mitwirkg. v. H. Ende, C. Graff, H. Köhler etc. hrsg. v. A. Gnauth u. L. Lesker. 1. Bd. 6 Hfte. fo (1. Hft 8 S. m. 4 Chromolith. u. 6 lith. Schablonentaf. in Imp.-fo.) Stuttgart, Spemann. à Hft. 6 M.

Revue historique et archéologique du Maine. 1re année. 1re livr. Janv. 1876. 8o, 154 p. Mamers, imp. Fleury et Danging. Ab.: 15 fr. par an. — Paraît tous les deux mois.

Science (la) et l'Art, revue hebdomadaire des sciences, des belles-lettres et des arts, publiée en stenographie avec l'autorisation des frères Duployé. 1re année. Num. spéc. 4o à 2 col. 8 p. Lyon, imp. lith. Vacher. Ab.: Un an, 20 fr.; six mois, 10 fr.; trois mois, 5 fr.

Société des architectes de Nantes, fondée en 1846. Bull. No. 1. (Extr. des procès-verbaux des séances.) Années 1871—1875. 8o, 72 p. Nantes, imp. Boucherie et Ce.

Tissus (les), publication d'échantillons, renseignements, dessins et nuançages de chaque saison pour la fabrication des étoffes façonnées, pantalons et paletots, de l'industrie lainière. Avec le concours d'industriels, négociants et dessinateurs aptes à prévoir les genres qui devront avoir le plus de valeur pour les saisons prochaines. 1re année. No 1. 30 sept. 1875. gr. 8o, 16 p. Elbeuf (Seine-Inferieur), autogr. Saint-Denis.

*F. S.*

